



SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY



3 1223 00311 8123

780.9 M97

Musiol

Katechismus der musikgeschichte

150988

Sep 14'45 125887

780,9 M97

150988



+



Katechismus der Musikgeschichte.

Katechismus

+

der

Musikgeschichte.

Von

Robert Musiol.

Mit 14 in den Text gedruckten Abbildungen
und 34 Notenbeispielen.

Leipzig

Verlag von F. F. Weber

1877

3 1223 00311 8123

Uebersetzungsrecht Eigenthum des Verfassers.

780.9

M 97

150988

mp

Vorwort.

„Sei das Haus auch noch so klein, eine Thür muß drinnen sein“, und so sei auch dieses Büchlein nicht ganz ohne Vorwort.

Der Titel mag für sich selbst und für die Darstellungsweise sprechen. Den Vorwurf einer überflüssigen Vermehrung der schon vorhandenen Literatur glaube ich mit diesem Katechismus nicht befürchten zu müssen, da musikalisch-geschichtliche Handbücher so kleinen Umfanges in so streng vorurtheilsloser Würdigung aller musikalischen Vorgänge bis in die neueste Zeit noch nicht vorhanden. Deshalb sind auch, vielleicht mehr, als dem bereits historisch Belesenen recht sein möchte, Aussprüche gewichtiger Autoren so viel wie möglich herangezogen worden; sie dürften für weitere Kreise in allen Fällen mehr als blos interessant sein.

Daß die älteren Zeiten von mir nicht minder eingehend als die der Gegenwart näherliegenden behandelt

sind, mag schon darin seine Rechtfertigung finden, daß gerade diese ersten Musikepochen in andren für das allgemeine Publicum berechneten Schriften allzu stiefmütterlich bedacht sind; man wird ohnehin allenthalben das Bestreben herausfühlen: den inneren Entwicklungsgang der Musik in ihren Vertretern klar und übersichtlich zu veranschaulichen.

Und so möge denn das Büchlein namentlich beim Unterricht recht reichliche Anwendung finden und für Kunst und Künstler segensreich wirken!

Nöhrsdorf bei Fraustadt, im März 1877.

Robert Musiol.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Theil.

Seite

Die Periode der antiken Musik.

Erstes Kapitel. Einleitung. Musik der Aegypter, Assyrier, Babylonier und Hebräer	3
Zweites Kapitel. Musik der Griechen und Römer	18
Drittes Kapitel. Musik der Chinesen, Indier und Japanesen.	35

Zweiter Theil.

Die Periode der christlichen Musik.

Viertes Kapitel. Die Musik in den ersten christlichen Zeiten.	51
Fünftes Kapitel. Papst Gregor d. Gr. und der gregorianische Gesang	55
Sechstes Kapitel. Karl der Große. Hucbald.	64
Siebentes Kapitel. Guido von Arezzo	74
Achtes Kapitel. Der Discantus und Fauxbourdon. Die Mensuralmusik	81
Neuntes Kapitel. Die Niederländer.	94
Zehntes Kapitel. Die Troubadours, Minnesänger und Meistersänger	104
Elftes Kapitel. Volkslieder und Volkstänze	112
Zwölftes Kapitel. Die Musik bei den Italienern	126

	Seite
Dreizehntes Kapitel. Die weltliche Musik in Italien . . .	139
Vierzehntes Kapitel. Die Kunstmusik in Deutschland. Notendruck	146

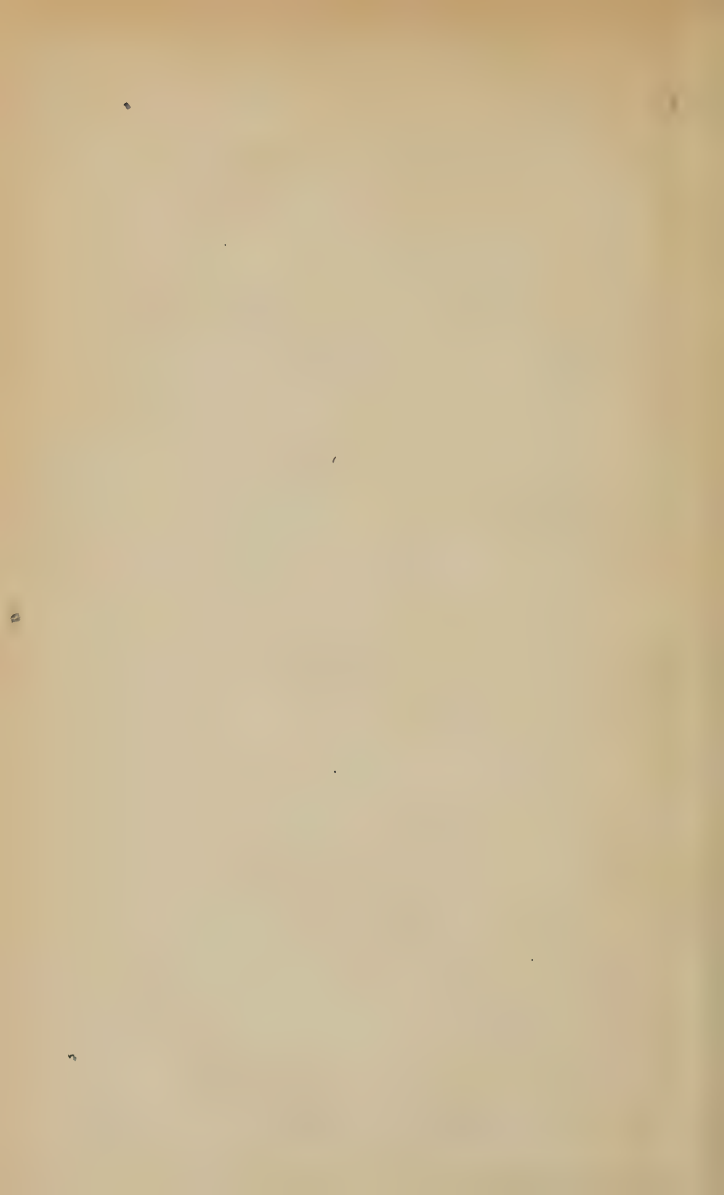
Dritter Theil.

Die Periode der neueren Musik.

Fünfzehntes Kapitel. Weiterentwicklung der Musikformen	157
Sechzehntes Kapitel. Händel und Bach	171
Siebzehntes Kapitel. Haydn, Mozart, Gluck und Beethoven	178
Achtzehntes Kapitel. Die musikalische Entwicklung in Italien und Frankreich	194
Neunzehntes Kapitel. Die romantische Schule. Die Virtuosen.	207
Zwanzigstes Kapitel. Neueste Bestrebungen	227
—	
Sach-Register	234
Personen-Register	239



Katechismus der Musikgeschichte.



Erster Theil.

Die Periode der antiken Musik.

Erstes Kapitel.

Einleitung. Musik der Aegypter, Assyrier, Babylonier und Hebräer.

1. Was ist die Musikgeschichte?

Die Musikgeschichte ist die Geschichte der musikalischen Entwicklung.

2. In wie viele Perioden läßt sich die Musikgeschichte eintheilen?

Sie läßt sich hauptsächlich in drei Perioden eintheilen, und zwar in die der antiken, in die der christlichen und in die der neuen Musikperiode; außerdem werden wir innerhalb dieser wieder verschiedene Perioden unterscheiden müssen, die sich bei der Behandlung der einzelnen großen Abschnitte ergeben werden.

3. Welchen Zeitabschnitt umfaßt jede dieser drei Musikperioden?

Ganz genau lassen sich diese Zeitabschnitte nicht begrenzen, doch wollen wir sie ungefähr bezeichnen, wenn wir sagen: die Musik der alten Welt reicht von Beginn der Cultur-Entwicklung der Menschheit bis zur Einführung des Christenthums (ca. 4000 Jahre), die christliche Musikperiode dauert von da bis zum Auftreten unseres heutigen diatonischen und chromatischen Musiksystems (von Christus bis ca. 1600), und die neue Musik reicht von da bis heut.

4. Welches sind die ältesten musikalischen Nachrichten?

Die ältesten musikalischen Nachrichten geben uns ägyptische, assyrische u. a. Monumente, sowie die heil. Schriften der

Hebräer, wie wir auch hierzu die Nachrichten über die Musik der Chinesen, Indier und Japanesen rechnen können. Daraus läßt sich aber nicht mit Bestimmtheit schließen, welches Volk zuerst Musik betrieben oder sozusagen die Musik erfunden habe; soviel ist jedoch mit Sicherheit anzunehmen, daß wie Asien, insbesondere das Euphratthal, das Mutterland aller Völker ist, es auch das der Musik sei. Wenn nun auch Genesis 4, 21 Jubal als der erste Erfinder der Saiten- und Blase-Instrumente genannt wird, was noch vor die sogenannte Sintfluth (ca. 3000 v. Chr.) fällt, so hat damit das jüdische Volk nichts zu thun, dessen musikalische Entwicklung erst theils in die Zeit seines ägyptischen Aufenthaltes, hauptsächlich aber in die seiner politischen Größe (1100—600 v. Chr.) zu setzen ist. Darum sei hier auch die Musik der Aegypter zuerst behandelt.

5. Was wissen wir von der ägyptischen Musik?

Die Anfänge der ägyptischen Tonkunst werden in die uraltesten Zeiten versetzt; die Götter Osiris, Isis und Thaut (Mercur) werden namentlich als Erfinder und Ausüßer derselben genannt. Ueber den Antheil der Musik am öffentlichen Leben der Aegypter geben uns die erhaltenen Bilder an den Gräberwänden z. B. von Beni-Hassan (2300 v. Chr.), Eleithya, Theben und spätere, vollkommen genügenden Aufschluß, so daß wir wissen, daß Musik ihre Opfer, Tänze, Todtenklagen, Festgelage, Kriegszüge und andere öffentliche und private Ereignisse begleitete. Aus den Hieroglyphen lesen wir, daß es am Hofe der Könige Musiker von hervorragender Stellung gab und daß die „Obersten des Gesanges“ angesehenen Personen, Auserwählte des Königs waren. Was das innere Wesen der ägyptischen Tonkunst anlangt, so läßt sich darüber nach dem gegenwärtigen Stande der Forschungen auf diesem Gebiete noch wenig Bestimmtes angeben, doch ist anzunehmen, daß die Töne zu den Worten in bestimmten verwandtschaftlichen Beziehungen standen: Rede war Gesang, Gesang war Rede. Ueber die Töne selbst glaubt man, daß eine siebenstufige Tonleiter, deren Töne mit sieben heiligen Lauten bezeichnet waren, besonders im Gebrauch war, die sich als aus zwei verbundenen Tetrachorden zusammengesetzt denken läßt, z. B. h—e, e—a.

Daß sie eine Notation gehabt haben, läßt sich annehmen, wenigstens für die Instrumentalmusik; wie diese beschaffen war, ist noch nicht ermittelt. Gewisse Tonweisen blieben bei ihnen unverändert beibehalten, obgleich damit nicht die Erfindung und Anwendung neuer ausgeschlossen gewesen sein mag, jedenfalls aber nur einheimischer. Als das berühmteste und bekannteste ihrer Lieder sei das „Maneroslied“ erwähnt, das in Griechenland unter dem Namen der „Kinosklage“, aber auch in Phönicien, Cypern u. a. D. bekannt war und den Tod des einzigen Sohnes des ersten ägyptischen Königs beklagt.

6. Welche Instrumente waren bei den Ägyptern in Gebrauch?

Die bei den Ägyptern gebräuchlichen Instrumente waren Saiten-, Blase-, Rassel- und Schlag-Instrumente, über deren Form und Beschaffenheit uns die Abbildungen auf den ägyptischen Denkmälern und in den Gräbern Aufschluß geben.

7. Welche Saiten-Instrumente hatten die Ägypter?

1) Die Lyra, das einfachste Saiten-Instrument derselben, dessen Erfindung dem Thaut zugeschrieben wird, das sich aber erst in der Zeit der 12. bis 18. Dynastie einbürgerte. Die Lyra bestand aus einem quadratischen Schallkasten, über dem sich Arme erheben die durch ein Querholz verbunden sind; die Saitenanzahl beträgt 3, 4, 5 bis 8 und 9. Gespielt wurde sie ohne Plektrum (ein Stäbchen zum Berühren der Saiten) mit der bloßen Hand. 2) Die Harfe (Tebuni), welche ursprünglich nur aus einem hölzernen Halbbogen bestand, der ohne Resonanzkasten und mit sechs Saiten versehen war. Später erhielt sie einen Schallkasten, wie auch mehr Saiten, so acht, zehn und noch mehr. Früher wurde sie knieend, später stehend gespielt. 3) Die Nabla (das Hieroglyphenzeichen dafür bedeutet „gut“, „gütig“), entsprechend den Guitarren, Mandolinen und Lauten. Der Körper desselben ist ein Oval mit einem langen Halse, der theils mit zwei, theils mit einem Wirbel versehen ist; unten am Oval ist ein Saitenhalter und etwas darüber gelegen ein halbmondförmiger Steg; gewöhnlich hatte es zwei, zuweilen aber auch drei Saiten.

8. Welche Blase-Instrumente hatten die Aegyptier?

Schon im hohen Alterthume finden sich mehrere Arten der Flöte vor, welche Langflöten Mam oder Mem, Schrägflöten (Sebi) und Doppelflöten waren; eine kleine ägyptische Flöte hieß bei den Griechen: Giglaros oder Niglaros und gekrümmte Flöten (Photinx) kamen erst später, namentlich beim Serapiscultus, in Anwendung und mögen ein eingeführtes Instrument sein. Flötenspieler waren wol immer mehrere thätig, wie dies z. B. aus der Abbildung aus dem Grabe Nr. 26 bei Gizeh, das der Zeit der fünften Dynastie angehört, zu ersehen ist. Ferner waren Trompeten im Gebrauch, die entweder einfach kegelförmig oder eine lange dünne Röhre mit einem sich plötzlich erweiternden Schalltrichter waren. Ihr Ton soll nach Plutarch dem Eselsgeschrei ähnlich gewesen sein.

9. Welche Rassel-Instrumente hatten die Aegyptier?

Das berühmteste dieser Instrumenten-Gattung ist das Sistrum, ein mit einem Handgriff versehener Metall-Rahmen, in welchem Ringe lose an metallenen Stäben befestigt waren, die durch Schütteln Geräusch erregten. Zur eigentlichen Musik soll es gar nicht benutzt worden sein, soll vielmehr nur bei den Opfern dazu gedient haben Aufmerksamkeit zu erregen, oder auch, nach Plutarch, die müde Gewordenen munter zu machen. Außerdem benützte man Klapperhölzer, die später sauber gearbeitete Doppelhölzer geworden sind, Castagnetten, Becken und Cymbeln.

10. Welche Schlag-Instrumente hatten die Aegyptier?

1) Das Tambourin, die Handpauke, die theils zirkelrund, theils viereckig war, oder aus einem höchst wahrscheinlich aus gebranntem Thon gefertigten kleinen Gefäß bestanden, das mit dem Trommelfell bespannt war. 2) Die Trommel, welche nur im Kriege benützt wurde, und einem Fäßchen gleicht; die an beiden Enden aufgespannte Thierhaut wurde durch gekreuzte Schnüre straff gehalten; die Trommel wurde quer getragen und von beiden Seiten her entweder mit den Händen oder mit Hölzern geschlagen. Sonst trug es der Tambour auf dem Rücken.

11. Was wissen wir von der Musik der Assyrier?

Was wir über die Musik des kriegerischen Volkes der Assyrier wissen, beschränkt sich auf die Nachrichten, die wir durch die Skulpturen, welche man in den Ruinen ihrer Hauptstadt Ninive findet, erhalten haben, da schriftliche Nachrichten darüber entweder nicht vorhanden sind, oder noch nicht entziffert wurden. Danach waren folgende Instrumente bei ihnen im Gebrauch:

Die Lyra, ein quadratischer Rahmen mit sieben und mehr Saiten, die theils mit dem Plektrum geschlagen, theils mit den Fingern gespielt wurden; die Harfe, welche in den verschiedensten größeren und kleineren Formen erscheint; sie war ohne Vorderholz und wurde in aufrechter Stellung getragen; befestigt war sie an Hüfte und Schulter durch Riemen.

Sie hatte einen schräg laufenden viereckigen Schallkasten und war mit 16 und mehr Saiten bespannt. Wirbel sind nicht wahrzunehmen. Ein anderes Saiten-Instrument bestand aus einem horizontal an den Hüften des Spielers befestigten Kasten, in dem vertical ein Stäbchen stand, an welchem schräg die Saiten befestigt waren, die mit dem Plektrum berührt wurden. Saitenenden hingen hinter dem Stäbchen herab (siehe Fig. 1). Die linke Hand scheint die Saiten dämpfen zu wollen.

Ein ähnliches Saiten-Instrument bestand aus einem gleichfalls horizontal getragenen Resonanzkasten, über dem sich 10 Saiten erheben, welche dicht am Ende des Instruments



Fig. 1. Assyrisches Saiten-Instrument.

halbkreisförmig gebogen sind, deren Enden gleichfalls herabhängen, und das gleichfalls mit einem Stäbchen zum Tönen gebracht wurde (siehe Fig. 2). Ein Griffbrett-Instrument mit nur zwei Saiten scheint in den ärmeren Classen gebräuchlich aber nicht einheimisch gewesen zu sein.



Fig. 2. Assyrv. Instr.

Von Blase-Instrumenten findet man nur die Abbildungen der Doppelflöte und der Trompete, welche letztere eine dünne lange Röhre mit einem Schalltrichter ist und von einem Krieger geblasen wird. Die Schlag-Instrumente waren eine Art Handpauke, zwei Arten kleine Trommeln und beckenähnliche Metall-Instrumente. Hän-

deklatschen von Frauen und Kindern war auch wol zur Markirung des Rhythmus gebräuchlich; eben so fand Gesang von Männern, Frauen und Kindern statt. Ueber das innere Wesen der assyrischen Musik haben wir nur Vermuthungen, jedenfalls diente sie nur meist zur Erhöhung der Macht und Pracht öffentlicher politischer Aufzüge, obgleich eine Anwendung im Cultus auch vorgekommen sein mag. C. Billert nimmt in Mendel-Reißmann's „Universal-Lexikon“ (Bd. I) nicht ohne Grund an, daß die fünfstufige Scala, z. B.: c d e g a, bei ihnen in Anwendung war, eben so eine siebenstufige, obgleich nicht ausgeschlossen sein soll: „man habe in Assyrien nicht auch kleinere Intervalle in der Octave gehabt und sich derselben auch wol ausnahmsweise bedient“. Die Musiker gehörten bei ihnen, der Kleidung nach zu urtheilen, den höheren Ständen an.

12. Was wissen wir von der Musik der Babylonier?

Die ersten zuverlässigen Nachrichten über die Musik dieses auf den Trümmern des assyrischen Reiches entstandenen Volkes erhalten wir aus der Bibel (Daniel 3. 4, 5), wo es heißt: „Und der Herold rief mit Macht: euch Völkern, Geschlechtern und Zungen wird gesagt: sobald ihr den Schall der Trompeten, der Pfeifen, der Cythern, der Sambuken, der Psalter, der Symphonien und allerlei Musikspiels hört, so fallet nieder und betet an das goldne Bild, welches Nebukadnezar, der König,

errichtet hat". Hiermit dürfte auch das Register der bei diesem Volke gebräuchlichen und uns bekannten Instrumente erschöpft sein. Davon ergeben sich die Sambuken (chaldäisch Sabbeka) und die Symphonia (Symphoneia, als den Babyloniern eigenthümliche Instrumente. Von der Sabbeka vermuthet man, daß es ein Saiten-Instrument war, dessen Form man nicht mehr kennt; sein Gebrauch war auch in Griechenland (als Sambyke verbreitet und erhielt sich überhaupt bis ins 13. Jahrhundert auch in der christlichen Welt, wenn man das „Sambiut“ damit identificiren will, das spielen zu können Gottfried von Straßburg in seiner Dichtung: „Tristan und Isolde“ (gegen 1210) vorgiebt. Auch über die Symphonia sind die Nachrichten schwankend; die meisten kommen darin überein, daß es eine Art Dudelsack gewesen sei; Forkel giebt in seiner „Geschichte der Musik“ (I. Bd. 1788) folgende Abbildung (s. Fig. 3).

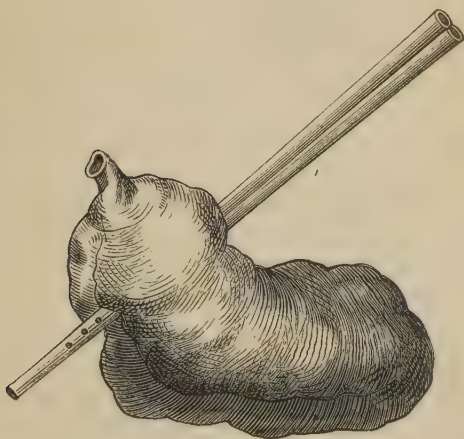


Fig. 3. Babylonische Symphonia.

In Abbildung ist uns auch ein harfenähnliches Instrument erhalten, das mit fünf Saiten bezogen und ähnlich dem assyrischen Instrument Fig. 1 ist, aber mit dem Unterschiede, daß auf dem horizontal am Gürtel des Spielers befestigten Kasten ein Rah-

men steht, in welchem die Saiten aufgespannt sind. Ferner

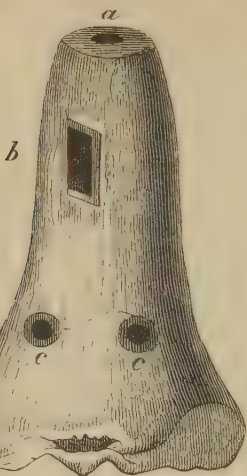


Fig. 4. Babylonische Flöte.

fand man in der Birz-Nimrud zu Babylon eine aus an der Luft getrockneter Thonmasse bestehende Flöte (s. Fig. 4), *a* ist das Anblaseloch, *c* sind höchst wahrscheinlich Tonlöcher, da sie bequem mit den Fingerspitzen gedeckt werden können, und durch das vier-eckige Loch *b* verschaffen sich die Tontwellen Abzug; beide Löcher *c* verstopft geben den Ton c^2 , ein Loch offen den Ton e^2 und beide offen den Ton g^2 . Ueber das Wesen der babylonischen Musik haben wir nur eben solche Vermuthungen wie über das der assyrischen.

13. Was wissen wir über die Musik der alten Hebräer?

Die Anwendung der Musik bei den Hebräern ist eine sehr alte. Von der Genesis (4, 21) wird sie in die allerersten Zeiten zurück verlegt; sie nennt Jubal, den Enkel Noas, als den ersten Erfinder dieser „Kunst“: „Er war der Erste derer, die auf der Harfe und Flöte spielen“. Interessant ist in Bezug hierauf die Bemerkung, die A. F. Pfeiffer in seinem Werkchen: „Ueber die Musik der alten Hebräer“ (Erlangen, 1779, S. 4) macht, daß nach Chardin's „Reisen in Persien“ (Bd. V, S. 69) bei den Persern und Arabern die Musikanten und Sänger „Kahne“, d. i. Nachkömmlinge des Kain genannt werden. Nächstdem geschieht eine Erwähnung der Musik in der Genesis (31, 26—27), wo Laban zu seinem Doppel-Schwiegersohn Jakob sagt: „Warum wolltest du ohne mein Wissen fliehn und mir es nicht anzeigen, daß ich dich geleitet hätte in Freuden mit Pauken, Liedern und Harfen?“ Zwar sind das musikalische Rundgebungen, die mit der Musik eines Volkes

Nichts zu thun haben, insbesondere des hebräischen, weil es ein solches noch nicht gab, doch ist auch anzunehmen, daß sie der Keim zu der späteren Vollkommenheit waren; denn kaum tritt das Volk als solches auf, als es auch eine der wichtigsten politischen Begebenheiten, die Befreiung aus der Hand der Ägypter, mit und durch Musik feiert. Daß die ägyptische Musik auf die der Hebräer den größten Einfluß ausgeübt hat, dürfte als selbstverständlich anzunehmen sein, denn Moses wurde ja in aller Weisheit der Ägypter unterrichtet, und wie er in jeder Beziehung der Bildner des Volkes war, so auch in der Musik. Ueber jene Gelegenheit heißt es: „Und die Prophetin Mirjam, die Schwester Aarons, nahm die Pauke in ihre Hand, und alle Weiber gingen ihr nach mit Pauken und Reigen“ (Exodus 15, 20). Von nun an werden in den Schriften des Alten Testaments oft Anlässe erwähnt, bei denen das Volk die Musik verwendete, so Exodus 32, 18—19; Lev. 21, 19; Josua 6, 4—10; Richter 5 und 11, 34; II. Sam. 18, 6—7 u. v. a.

14. Wem lag denn hauptsächlich die Musik-Ausübung bei den alten Hebräern ob?

Die Ausübung der Musik lag nur dem Clerus ob und zwar hauptsächlich den Leviten, jenem Stamm, der bei der Vertheilung des Landes kein Erbtheil bekam und sich dieserhalb die Uebung der Künste und Wissenschaften ganz besonders angelegen sein lassen konnte, und war es auch die Musik, welche sie ihrer besonderen Pflege theilhaft werden ließen. Schon Moses bestimmte (Lev. 10 und 29), daß an allen Freudentagen, Festen und Neumonden auf dem Chazara geblasen werden sollte, wie auch: „Am ersten Tage des siebenten Monats sollt ihr ein heiliges Fest begehen und alle Arbeit unterlassen. Ein Fest des Blasens sollt ihr feiern“. Aber erst König David traf für die Tempelmusik die eingehendsten Verordnungen. Er begründete 288 Sängerköre mit 4000 Sängern, von denen jeder einen besondern Anführer hatte, als welche Sacharja, Asiel, Semiramoth, Jesiel u. A. genannt werden; Chenanja, der Levitenfürst, war der Sangmeister, der die Melodie vorzusingen hatte. Die Trompeter sind ein abgesondertes

Corps; sie sind die Seachteteren und nicht Leviten, sondern Priester; genannt werden: Sebanja, Josaphat, Methanael, Elieser u. A. Diese Einrichtung hielt sich bis zur Zerstörung Jerusalems, wenn auch später nicht mehr so umfangreich. Außer den Leviten beschäftigten sich bei den Hebräern auch Männer und Frauen mit Musik, so werden 3. B. I. Chron. 25, 5 — 7, II. Sam 19, 35 — 36, Pred. 2, 8 — 11, Ps. 68, 3er, 9, 16, Nehem. 7, 67 u. a. a. O. Sängerinnen angeführt, doch aber niemals als im Tempel mitwirkend.

15. Hatten die Hebräer auch Tanz?

Mit der Musik war bei den Hebräern auch oft Tanz verbunden, der dazu diente, die religiöse und patriotische Begeisterung kund zu geben und zu erhöhen. So führte man Tänze bei Siegesfeierlichkeiten und großen Gastmahlen auf — Exod. 15, 20; I. Sam 18, 6 ff.; Luc. 15, 25 —, auch bei religiösen Gelegenheiten — Exod. 32, 6 — 19; II. Sam. 6, 14 — kamen sie in Anwendung. Ausgeführt wurden sie besonders von den Frauen und Jungfrauen und bestanden höchst wahrscheinlich in rhythmischen, kreisförmigen Bewegungen und hüpfenden Schritten, wozu das Aufschlagen von Cymbeln und Castagnetten geschlagen wurden (Exod. 15, 20; Richter 21, 21; Jerem. 31, 4). Töchter, umherziehende Tänzerinnen waren nicht geduldet. Erst unter der Herrschaft der Römer fanden bei schwelgerischen Gelagen freiere, üppige Tänze statt — Matth. 14, 6 —, die sich aber kaum bei den Juden eingebürgert haben dürften, überhaupt wol kaum einer Nachahmung werth erachtet wurden.

16. Wie war die Musik der alten Hebräer beschaffen?

Wie überhaupt die Orientalen, so besaßen auch die Juden eine große Anzahl der verschiedensten Instrumente, die aber allen Anzeichen nach nur dazu dienten, die Töne der Melodie anzugeben und festzuhalten, sowie den Rhythmus zu markiren. An eine durch sie ausgeführte Harmonie in dem Sinne, wie wir sie verstehen, darf dabei durchaus nicht gedacht werden. Wie diese eigentlich beschaffen gewesen, dürfte kaum eher nachgewiesen werden können, als bis man nach Auffindung und Feststellung der alten Vocalmusik, wenigstens der hauptsächlich

Bestimmungen des antiken Sprachgesanges, zu richtigen Schlußfolgerungen über die Beschaffenheit der ihn begleitenden, oder vielleicht auch vertretenden Instrumente gelangt sein wird. Alles bis jetzt darüber Aufgestellte sind nur Experimente oder Vermuthungen, die eine strenge historische Kritik nicht aushalten.

17. Welche Instrumente waren bei den alten Hebräern gebräuchlich?

Die Musik-Instrumente der alten Hebräer sind Blase-, Saiten- und Schlag-Instrumente, über deren Namen und Beschaffenheit theils die Schriften des Alten Testaments, theils die Erklärungen der späteren Rabbiner, z. B. das Buch Jezirah, das Buch Aruchin, das Mischna-Mischnajoth, u. a. m. Auskunft geben. Doch sind diese Nachrichten vielfach sehr ungenau, so daß es vorkommt, daß für manches Instrument zwei oder mehr Benennungen existiren, die eigentlich etwas Anderes bezeichnen, und daß oft weit mehr Instrumente angegeben werden, als wirklich im Gebrauch gewesen sein dürften. Hier seien nur die wichtigsten genannt und zwar von den Blase-Instrumenten:

1) Schofar, Scho-phar, Schaufar, Ta-koä, Buccina (siehe Fig. 5), das Widderhorn, die gewundene Posaune, die bei den Hebräern die Hauptrolle spielt und von der es heißt: „Auch sollst du mit der Posaune blasen, im siebenten Monat, am



Fig. 5. Widderhorn der Hebräer.

zehnten Tage des Monats zur Zeit der Versöhnung". Wegen seines Gebrauchs bei der Verkündigung des Erlaß- oder Halljahres heißt es auch: Keren hajobel; sein Ton soll so stark gewesen sein, daß selbst der Teufel vor ihm Reißaus genommen habe. Es ist das einzige Instrument, das noch heut in den Synagogen gebraucht wird. Ueber seinen verschiedenen

Gebrauch s. Exod. 19, 16; Jesua 6, 4 — 10; Richter, 6, 37; 7, 16 ff. Ps. 46 Allioli; Yuther: 47, 6; 150, 5; Ezech. 7, 14; Joel 2, 1 und 15; Amos 2, 2 und 3, 6; Sophon. 1, 16; II. Sam. 6, 15; Offenb. 8, 2 ff.

2) Mosra, Chazora, Chazozera, Chasofra, Chazoterith, Chazozeroth, Chatsotiroth, Chazootzerah, Tuba in der Vulgata, Salpinx (in der Alexandrinischen Uebers.); von diesem, deutsch als „Trompete“ bezeichneten Instrumente befanden sich zwei von Silber gearbeitete im Heiligthume des Tempels; sie waren auf ausdrücklichen Befehl Gottes Num. 10, 1 ff. gefertigt und wurden nur von Priestern geblasen (s. Fig. 6). Vgl. II. Kön. 11, 14; 12, 13; I. Chron. 13 (14), 8; 15 (16), 28; Esra 3, 10; I. Makk. 3, 54; 4, 13; 5, 33; Offenb. 18, 22.



Fig. 6.

Hebr. Trompete.

3) Chalil, Tibia, war die kleine Flöte und wurde ihrer leichten und bequemen Handhabung wegen bei fast allen Gelegenheiten als begleitendes Instrument benützt. Die Structur dürfte eine ganz einfache gewesen sein: eine gewöhnliche Pfeife mit Löchern. — Vergl. I. Kön. 1, 40; Judith 3, 10 (8); Jes. 5, 12; 30, 29; Matth. 9, 23; Offenb. 18, 22.

4) Nefeb, Nefabhim, war die größte Flöte, vielleicht gar eine Doppelflöte; ihre Anwendung war der des Chalil gleich.

5) Ugal, Ugab, Ugabh, Huggab, Organum Vulgata wird von Einigen mit: Flöte, von Anderen mit: Blase-Instrument überhaupt übersezt.

6) Macheleth, Mahalath = Leannoth, Ps. 52 (53), 87 (88), soll eine Flöte gewesen sein.

7) Abub, Abhubh, wird in den heil. Schriften gar nicht genannt und an anderen Orten finden sich so spärliche Nachrichten, daß man nur vermuthet, es sei beim Opfer- und Tempeldienste von den Leviten angewandt worden und der Zinke — einem gegenwärtig ganz außer Gebrauch gekommenen Holz-Blase-Instrument mit sieben Löchern — ähnlich.

Von Saiten-Instrumenten (Neghinoth werden drei Arten genannt:

1 Chinnor, Minor, cithara: das Wort Ch. ist phönizischen Ursprungs und wird auch zuweilen in der heil. Schrift (Gen. 4, 21; Hiob 21, 12) zur Bezeichnung von Saiten-Instrumenten im Allgemeinen gebraucht. Im Besonderen bezeichnet es das Instrument, auf welchem König David Meister war, eine Art Harfe — I. Sam. 18, 10; 19, 9. Nach Flavius Josephus (um 70 n. Chr.) war es mit zehn Saiten bespannt, nach dem heil. Hieronymus († 412) mit 24 Saiten, nach Saalschütz („Von der Form der hebr. Poesie“, 1825) mit acht oder drei Saiten (s. Fig. 7 a und b). Nach dem II. Buch der Chronik bestand es aus Sandelholz; seine Saiten wurden mit dem Plektrum geschlagen.

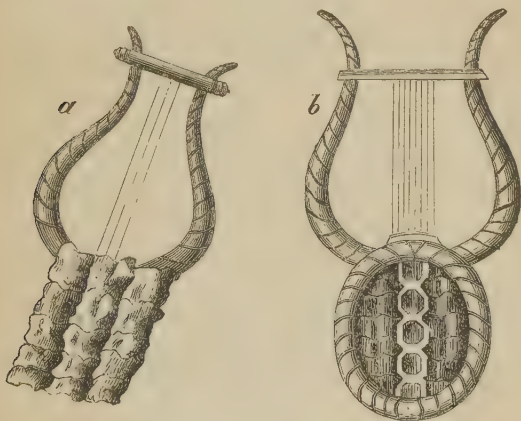


Fig. 7. Hebräische Harfen.

2) Nebel, Naebel, Nabla, Nablizare, Nablium, Psalterium, hatte zwölf Saiten und war von viereckiger Gestalt. Man hielt das Instrument beim Spielen aufrecht, so daß es zwischen beiden Armen ruhte; die Saiten wurden mit den Fingern gegriffen. Der Gebrauch des Chinnor und des Nebel war ein vielfacher und werden sie meist zusammen erwähnt; man

vergleiche Hiob 21, 12; I. Sam. 10, 5; 16, 16 — 23; 15, 10; I. Chron. 13 (14), 5; 15 (16), 20; Ps. 32 (33), 2 — 3; 80 (81), 3; 91 (92), 4; 136 (137), 2; 143 (144), 9; 146 (147), 7; 150, 3; Amos, 6, 5; Jes. 5, 12 u. a. a. D.

3, Afor, Afoor, Hasur, Affur wird nur an drei Orten erwähnt: Ps. 32 (33), 2; 91 (92), 4 und 143 (144), 9. Die Saitenzahl dieses Instruments soll zehn gewesen sein; die Gestalt desselben läßt sich nicht feststellen.

Von Schlag-Instrumenten, die zur Markirung des Rhythmus oder nur zur Hervorbringung eines weittönenden Geräusches dienten, waren gebräuchlich:

1) Aduf, Duf, Teph, Tuph, Tympanum, war eine Handpauke, unser Tambourin; es bestand aus einem Metall- oder Holzreifen, in dessen eingeschlossenem Raume eine Thierhaut straff eingespannt war, in welchem sich sodann noch Ringe, Schellen oder eine Art kleiner Becken befanden, die bei der Bewegung des Instruments rasselten. Es war das Instrument des weiblichen Geschlechts, von dem es zur Begleitung bei seinen Tänzen gebraucht wurde. Jesaias nennt es, weil es bei feinen Lustbarkeiten fehlen durfte, „das Instrument der Wollüstlinge“. — Exod. 15, 20; Hiob 21, 12; I. Richter 18, 6; Ps. 67 (68), 26; 80 (81), 3; I. Chron. 13 (15), 8 (19); Judith 3, 10; Jes. 5, 12.

2) Belzilim, Thelzelim, Telselim, Meziloth, Mezilthaim, Bilzele schama, Bilzele ihruah, Cymbala, ähnlich unseren Becken, von denen die als Bilzele schama bezeichneten Instrumente kleiner, ähnlich den Castagnetten, und Bilzele ihruah größer waren. — II. Sam. 6, 5; I. Chron. 13 (15), 8 (19); 14 (16), 4; II. Chron. 29, 25; Ps. 150, 5; Jud. 16, 2; Esra, 3, 10; I. Makk. 4, 54.

3) Menaanim, Maanim, Minageghinim, Sistra bestand aus einem oder mehreren metallenen und mit einem Handgriff versehenen Stäbchen, an denen lose Ringe hingen, die beim Schütteln ein Geklingel, Gerassel verursachten. Oder es bestand aus einem viereckigen Schallkasten, über dem eine Metall- oder Darmsaite befestigt war, an welcher sich Metallkugeln aufgereiht befanden. Einige halten es für ein geigenartiges, Andere auch

für ein Blase = Instrument. Erwähnt wird es nur bei II. Sam. 6, 5.

Für Instrumente hält man noch:

1) Nechila, Nechiloth, Nchila, Nchiloth, eine Flöte oder — Bioline.

2) Schalischim (I. Sam. 18, 6) wird für eine Art Geige, oder die Triangeln, oder die Castagnetten, oder auch für „Anführer der Weiber“ gehalten.

3) Minnim (Ps 150, 4) wird für eine Art Clavier, oder Geige, oder sechssaitige Laute erklärt.

4) Nachol, Maghol, Michol, Machalath (Ps. 52 (53) und 97 (88)), soll eine Geige, ein Rassel = Instrument oder ein Tanz sein.

5) Magrepha, Migrepha soll eine hebräische Orgel aber auch eine — Kohlschaufel bezeichnen.

6) Gittith (Ps. 8, 80 (81) und 83 (84,)) soll nach Einigen ein der Weinkelter ähnliches Instrument bezeichnen, von der es den Namen hätte; nach Anderen soll es die Gesangsweise der Gittither, der Einwohner von Gath, sein.

7) Muthlaben (Ps. 9),

8) Schoschanim (Ps. 45 [46]),

9) Bonat Elem Nechosim (Ps. 55 [56]),

10) Schuschon = Eduth (Ps. 59 [60]) und

11) Schighonoth (Habakuk 3) sind Ausdrücke, über die man durchaus noch nicht einig ist und die verschieden gedeutet werden, während man für Alamothe und al Scheminith (al Hascheminith), welche Ausdrücke I. Chron. 15 (16), 20 — 21 vorkommen, sich dahin geeinigt hat, daß Alamothe die hochklingende, die Frauenstimme, und al Scheminith die Begleitung im achten tieferen Tone, analog dem Männerstimmen = Register, bedeute. Der ebenfalls vielfach erklärte Ausdruck Selah (Ps. 81 (82) 8; 32, 4—7; 48, 8; Habakuk 3, 3; 9; 13), welcher schon eine ganze Fluth Schriften hervorgerufen hat, ist auch noch nicht endgiltig festgestellt, wenngleich er noch im Munde des Volkes lebt als: abgemacht, Selah!

Zweites Kapitel.

Musik der Griechen und Römer.

18. In wie viele Epochen theilt sich die Musikgeschichte der Griechen ein?

Die Musikgeschichte der Griechen theilt sich in drei Epochen ein und zwar 1) die der Anfänge, von den Urzeiten der griechischen Geschichte bis zur dorischen Wanderung (um 1000 v. Chr.); 2) die der Entwicklung oder die der mathematischen Musik, die in engstem Zusammenhange mit der Poesie stand, von der dorischen Wanderung bis zum peloponnesischen Kriege (431 — 404 v. Chr.); und 3) die des Verfalls, wo sich die Musik von der Poesie losragt und das Virtuosenenthum florirt, von dem peloponnesischen Kriege bis zur Unterjochung Griechenlands durch Rom.

19. Wie läßt sich die griechische Musik sonst noch eintheilen?

Sie läßt sich in die theoretische und die praktische Musik eintheilen, wie wir sie hier auch betrachten werden und zwar nach folgenden Gesichtspunkten: 1) Theoretische Musik: a) Harmonik. b) Rhythmik und Metrik; 2) Praktische Musik: c) Notation, d) Instrumente, e) Chorgesang und f) Tanz.

20. Wie entwickelte sich die Harmonik der Griechen und wie war sie beschaffen?

Zu Anfang war eine ganz einfache Musik vorhanden, wie Nicomachus (150 n. Chr.) erzählt, die aus vier Tönen (Saiten) bestand: e—a—h—e, welche Merkur erfunden haben soll; Tarebus, Sohn des lydischen Königs Athos, fügte einen fünften Ton hinzu, Syagnis (ein fabelhafter Phrygier aus der grauesten Vorzeit) einen sechsten, und Terpander aus Lesbos (um 700 v. Chr. der berühmteste Virtuose der Griechen) einen siebenten, so daß die ganze Reihe (Septachord) folgendermaßen zusammengesetzt ist: Hypate = e, Parhypate = f, Lichanos = g, Mese = a, Paramese oder Tritē = b, Paranete = c̄ und Nete = d̄. Dieses Septachord wird synnemmenon (verbundenes) genannt, weil es aus den in einander gehenden Tetrachorden e—a und a—d̄ besteht.

Terpander soll davon die Tritē (b) weggenommen, dafür aber die Nete (e) zugefetzt haben, so daß der Heptachord folgende Gestalt erhielt: e f g a h d e. Dazu nun fügte Lichanon aus Samos (oder Pythagoras) eine achte Saite hinzu, so daß folgendes Octachord entstand: Hypate = e, Parhypate = f, Lichanos = g, Mese = a, Paramese = h, Tritē = c, Paranete = d und Nete = e, welches diezeugmenon (getrenntes) genannt wurde, weil es aus den getrennten Tetrachorden e — a und h — c besteht. Theophrastus aus Pieria fügte in der Tiefe eine Saite zu, die Hyperhypate hieß = d; Hippias aus Kolophon fügte eine noch tiefere: Parhypate hypaton = c und Timotheus aus Milet eine erste, noch tiefere Saite: Hypate hypaton = H hinzu, während der Name: Hyperhypate (= d) in Lychanos hypaton geändert wurde. Später fügte man noch drei Töne oberhalb (f, g, a) und einen Ton unterhalb = A hinzu, so daß die ganze Klangreihe folgende Gestalt hatte:

	Proslambanomenos	= A
Tetrachord hypaton	{ Hypate hypaton	= H
	{ Parhypate hypaton	= c
	{ Lychanos hypaton	= d
	{ Hypate meson	= e
Tetrachord meson	{ Parhypate meson	= f
	{ Lychanos meson	= g
	{ Mese	= a
	{ Paramese	= h
Tetrachord diezeugmenon:	{ Tritē diezeugmenon	= c
	{ Paranete diezeugmenon	= d
	{ Nete diezeugmenon	= e
Tetrachord hyperbolyaeon:	{ Tritē hyperbolyaeon	= f
	{ Paranete hyperbolyaeon	= g
	{ Nete hyperbolyaeon	= a

Die hier abgegrenzten Tetrachorde bilden die Basis aller griechischen Systeme (Scalen); man wird bemerken, daß jedes Tetrachord mit einem Halbton beginnt: Tetr. hyp. H c d e,

Tetr. meson $\overline{e} \ f \ g \ a$, Tetr. diezeug. $\overline{h} \ \overline{c} \ \overline{d} \ \overline{e}$ und Tetr.

hyperb. $\overline{e} \ f \ g \ a$. Außerdem war noch das System Synemmenon (auch metabolisches genannt, weil es die Modulation in die Unterdominante vermittelte) und das große System in Gebrauch. Ersteres basirte auf dem erst mitgetheilten Heptachord und umfaßte die Töne: $A \ H \ c \ d \ e \ f \ g \ a \ b \ c \ \overline{d}$, während das große beide Systeme verband und zwar:

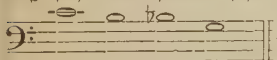
Tetr. hypat. Tetr. meson. Tetr. synemmenon.

A	H	c	d	e	f	g	a	b	c	\overline{d}							
											\overline{h}	\overline{c}	\overline{d}	\overline{e}	\overline{f}	\overline{g}	\overline{a}
											Tetr. diezeugm. Tetr. hyperb.						

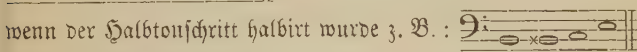
so daß zwei Töne darin doppelt enthalten waren c und \overline{d} , welche im Tetr. synomm.: »Paranete synomm.« und »Nete synommenon« und im Tetr. diezeugm.: »Trite diezeugmenon« und »Paranete diez.« hießen.

Die einzelnen Intervalle unterscheiden sich in 1) größere und kleinere; 2) consonirende und dissonirende; 3) zusammengesetzte und nichtzusammengesetzte; 4) diatonische, chromatische und enharmonische und 5) rationale und irrationale. Große Intervalle sind nach Aristoxenus: die Quarte (Diateffaron), Quinte (Diapente), Octave (Diapason), sowie deren Versetzungen in die höhere Octave: Undezime (Diapason cum Diateffaron), Duodezime (Diapason cum Diapente) und die Doppel-Octave (Disdiapason); endlich die kleine Sexte (Tetratonom), die große Sexte (Tetratonom cum Hemitonion), die kleine Septime (Distiateffaron oder Pentatonom) und die große Septime (Pentatonom et Hemitonion). Kleine Intervalle sind: Halbton (Hemitonion), Ganzton (Tonos), kleine Terz (Trihemitonion) und große Terz (Ditonus). Consonirende (symphonische) Intervalle waren der Einklang, die Octave, die Quarte und Quinte; die beiden letzteren hießen auch Paraphonien und wurden nur im Spiel für symphonisch gehalten. Dissonirend (diaphonisch) waren alle übrigen Intervalle und zwar erstens diejenigen, welche kleiner als die Quarte waren, und zweitens die, welche zwischen der Quarte und Octave

liegen, also die Secunden, Terzen, große Quarte, kleine Quinte, die Sexten und Septimen. Folgten in einer Tonleiter zwei Klänge unmittelbar auf einander, so war ihr Intervall unzusammengesetzt, einfach (asyntheta); waren hingegen dieselben durch einen oder mehrere Zwischenklänge getrennt, so war ihr Intervall zusammengesetzt (syntheta). Unbedingt einfach war also nur die Diesis (der Drittel- oder Viertelston); diejenigen Intervalle, welche den Ganzton an Größe übertrafen, wurden schlechthin zusammengesetzte genannt; dagegen war der halbe Ton im enharmonischen Tongeschlecht zusammengesetzt, im chromatischen und im diatonischen unzusammengesetzt; der Ganzton war im chromatischen zusammengesetzt, im diatonischen unzusammengesetzt. Intervalle, deren Größe man durch Zahlen ausdrücken konnte, nannte man rational; irrational hingegen alle diejenigen, die sich von den rationalen um eine unangebbare Größe entfernten, also die nach der gleichschwebenden Temperatur bestimmten. Diatonisch nannte man eine Tonreihe, die unverändert aus den festgestellten Tetrachorden bestand; chromatisch hieß sie, wenn die Fortschreitungen durch Halbtöne gingen; weil nun jeder Tetrachord nur vier dynamische Klänge haben durfte, gestatteten diese nur zwei Halbtönen Raum, so daß sich die chromatische Folge stets folgendermaßen ergab:



Enharmonisch hieß die Folge,



wenn der Halbtonschritt halbtirt wurde z. B. :

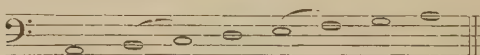
also durch Vierteltöne ging.

Die innerhalb einer Octave verschiedenartig nach Ganz- und Halbtönen zusammengesetzten Tonfolgen hießen Tonarten, Tonos oder System. Die alten Griechen hatten anfangs nur drei Tonarten: die dorische, die phrygische und lydische, von denen die letzteren fremd und die erste einheimisch war. Als ihre Erfinder werden Verschiedene genannt; das Wahrscheinlichste ist, daß ihre Namen von den Völkerschaften, bei denen eine jede im Gebrauch war, entlehnt wurden. Indes schon zur Zeit der Sappho und des Alkäus existirte die mixolydische Tonart, während die äolische und jonische entweder früher oder doch zugleich mit dieser in Gebrauch gekommen sein müssen. Sie sind

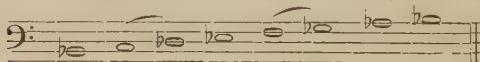
also die ältesten und ursprünglichsten. Später vermehrte man diese auf alle Klangräume des Tetrachords gebauten Tonreihen, indem man die Grundtöne nach Höhe und Tiefe fortsetzte und die Tonarten, welche von den ursprünglichen in der Entfernung einer Quarte (eines Tetrachords) angingen, mit den Plagialnamen, rückwärts mittelst Vorsezung der Silbe *Hypo* und vorwärts durch Verbindung der alten Namen mit *Hyper* zu bezeichnen. Nach *Aristoxenos* hatte man dreizehn Tonarten; ihre Grundtöne *Proslambanomenos*, in halben Tönen auf einander folgend, umfaßten eine Octave. *Aristides Quintilianus* setzt hinzu: die Neueren haben diese um zwei vermehrt, so daß es im Ganzen fünfzehn waren, und zwar:

1.

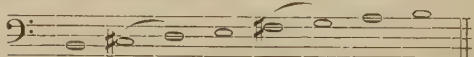
1) Hypodorische Tonart:



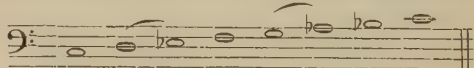
2) Tiefere hypophrygische oder hypoiastische Tonart:



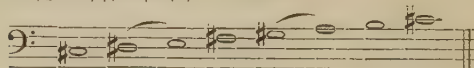
3) Höhere hypophrygische Tonart:



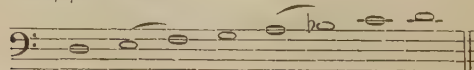
4) Tiefere hypolydische oder hypoäolische Tonart:



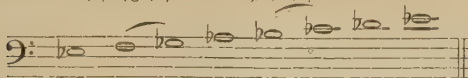
5) Höhere hypolydische Tonart:



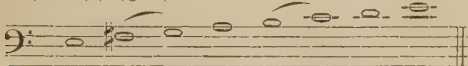
6) Dorische Tonart:



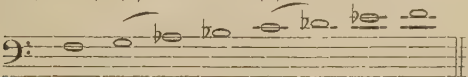
7) Tiefere phrygische oder iastische Tonart:



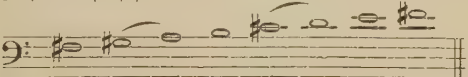
8) Höhere phrygische Tonart:



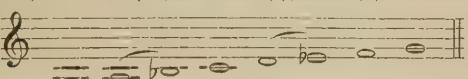
9) Tiefere lydische oder äolische Tonart:



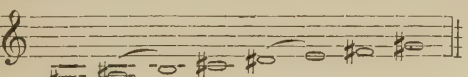
10) Höhere lydische Tonart:



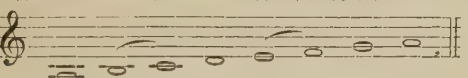
11) Tiefere mixolydische oder hyperdorische Tonart:



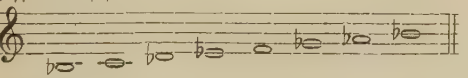
12) Höhere mixolydische oder hyperiaastische Tonart:



13) Hypermixolydische oder hyperphrygische Tonart:



14) Hyperäolische Tonart:



15) Hyperlydische Tonart:

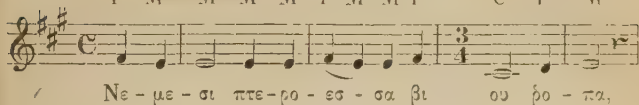


Eine ausgebildete Harmonik, wie wir, hatten die Griechen nicht, wenigstens läßt sich über die Verbindung der Klänge zu Akkorden Nichts nachweisen; ihre Musik war Melos, Melodie, der wesentlich das Tetrachord zu Grunde gelegen zu haben scheint, wenn auch nicht so, daß zu einem Gesange nur vier Töne das ganze Material hergaben, sondern so, daß sie sich in viertönige Gruppen auflösen ließen. Die Melodie gehörte stets einer bestimmten Tonart allein an, konnte aber durch die harmonische Metabele in eine andere übergehen; eine Eigenthümlichkeit der griechischen Melodik war, daß in jeder Melodie die Mese verwalten mußte. Bei der Fortbewegung der Töne unterschied man die Agoge, die ununterbrochene secundenweise Fortschreitung der Töne, und die Ploke, bei der auch andere Intervallen = Schritte vorkamen. Gerade war die Agoge, wenn sie von der Höhe zur Tiefe ging; umgekehrt hieß sie, wenn sie von der Tiefe zur Höhe fortschritt, und schweifend, wenn beide Bewegungen vorkamen. Die Ploke war Anaploke, der Gang von der Tiefe zur Höhe, und Kataploke, die Fortschreitung von der Höhe zur Tiefe. Als harmonischer, edler, wohlklingender galt stets die Wendung von der Höhe zur Tiefe. Außerdem unterschied man verschiedene Tongruppen, Figuren, und zwar: die Prolepsis (für die Instrumental = Musik: Prokrusis), das Aufschlagen mehrerer höherer Töne über einem vorgeschlagenen Grundton; die Eklepsis (Instr. = Musik: Ekkrusis), dieselbe Figur mit nachschlagendem Grundton; der Prolemmatismos (Instr. = Musik: Prokusmos), die Einschaltung eines höheren Tones zwischen einen wiederholt angeschlagenen tieferen; der Ekklematismos (Instr. = Musik: Ekkrusmos), die Einschaltung eines tieferen Tones zwischen einen wiederholt angeschlagenen höheren; der Melismos (Instr. = Musik: Kompismos, Gesang und Instr. = Musik: Tereatismos, Grillenzirpen), das wiederholte Aufschlagen eines Tones auf derselben Silbe. Bemerkt sei noch, daß diese Bezeichnungen auch für andere Figuren von einigen Schriftstellern gebraucht wurden. Unterschieden wurde eine mehr recitirende Gesangsweise, von der Proben in den Hymnen des Dionysos (An Kalliope und Apollo) und des Mesomedes (An die Nemesis, s. Musikbeilage Nr. 1) erhalten sind und eine mehr

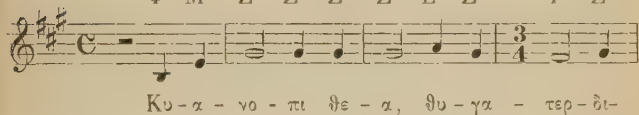
Musikbeilage Nr. 1.

Hymnus an die Nemesis von Menomedes.

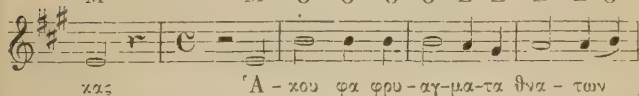
I M M M M I M M I C P M



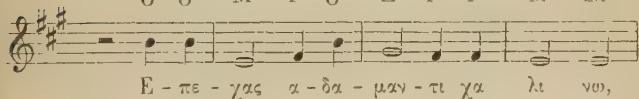
Φ M Z Z Z Z E Z I Z



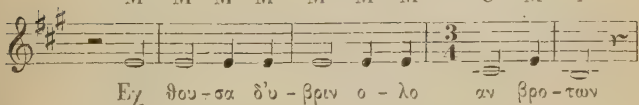
M M ο ο ο ο E Z E E ο



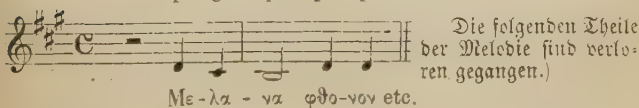
ο ο M I ο Z I I M M



M M M M M M M C M Φ

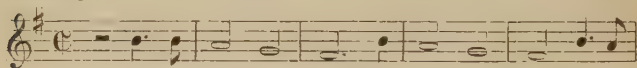


P C Φ P P

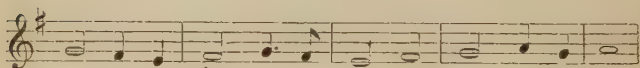


Musikbeilage Nr. 2.

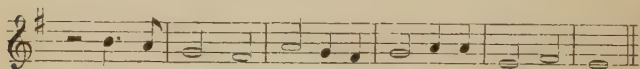
Ode (die erste pythische) von Pindar. Nach Héris' Entzifferung.)



Χρυ-σέ - α φόρ - μιγξ Ἄ - πόλ - λω - νος καὶ ἰ -



ο - πλο - κά - μων σύν - δι - κον Μοι - σᾶν κτέ - α - νον

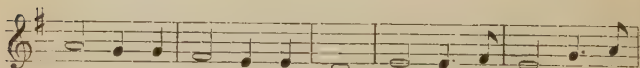


τᾶς ἀ - κού - ει μὲν βα - σις ἀ - γλα - ῖ - ας ἀρ - χά

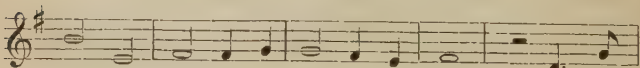
Chor mit Rhytharen.



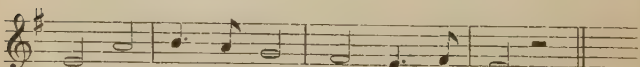
πεί - θον - ται ὅ - αι - ὅι σά - μα - σω ἀ -



γε - σι - χό - ρον ὁ - πό - ταν προ - οί - μι - ων ἀμ - βο -



λάς τευ - χης ἐ - λε λι - ζο - μέ - να καὶ τὸν







αἰχ - μα - τάν κε - ραυ - νὸν σβεν - νύ - εις

cantable, von der wir eine Probe in der Pindar'schen Ode besitzen (s. Musikbeil. Nr. 2). Beim Solfeggiren bediente man sich der Vocale α , η , ω und ε und zwar kam auf die stehenden Töne der Tetrachorde immer α , auf die Parhypaten und Triten η , auf die Triten und Paraneten ω und auf Mese und Pros-lambanomenos ε , wodurch auch zugleich die Stelle bezeichnet wurde, die der Ton im Tetrachordensystem einnahm.

21. Wie waren Rhythmus und Metrik bei den Griechen beschaffen?

Wie alle griechische Musik in innigster Verbindung mit ihrer Poesie stand, ihr Gesang in bestimmter Tonhöhe declamirte Rede war, so steht auch ihre musikalische Rhythmik in unmittelbarem Zusammenhange mit jener der Poesie. Hier wie da waren Arsis (Hebung) und Thesis (Senkung) die Elemente des Rhythmus, beide bilden den rhythmischen Fuß. Dieser besteht aus verschiedenen Zeiten (Chronos), von denen der Chronos protos (erste Zeit, Kürze) untheilbar, die kleinste Zeit ist. Der Chronos protos liegt aller rhythmischen Bewegung und Eintheilung zu Grunde und bildet er in seiner Mehrheit die zusammengesetzten Zeiten (Chronoi synthetoi) und zwar zwei Chr. pr. der Chr. disemos, der, wenn Chr. pr.

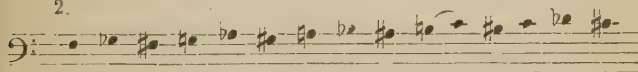
unserer  entspricht, unserer  gleich kommt; drei: Chr. trisemos = , aus vierten: Chr. tetrasemos = . Irrationale Zeiten sind aus einem Chr. protos und einem Bruchtheil desselben zusammengesetzt. Regelmäßig wiederkehrende Gruppen einer bestimmten Anzahl von Chr. protos bilden erst den Rhythmus; solche rhythmische Gruppen sind: Hegemon ~ ~*), Spondeus ~ ~, Iambus ~ ~, Trochäus ~ ~, Tribrachys (auch Choreus) ~ ~ ~, Molossus ~ ~ ~, Daktylus ~ ~ ~ (~ ~ ~), Anapäst ~ ~ ~, der „weiberhaft gehende“ Amphibrachys ~ ~ ~, Amphimacer (auch Cretius) ~ ~ ~ ~, Proceleusmaticus ~ ~ ~ ~, Dispondeus ~ ~ ~ ~, der große Spondeus ~ ~ ~ ~ ~ ~ (der zusammengefaßte Dispondeus

*) Arsis ~, Thesis ~.

22. Wie war die Notation bei den Griechen?

Man hatte nur Zeichen für die Töne an sich, ohne Bezug auf deren Zeitwerth, und bediente sich dazu der Buchstaben des Alphabets, in theils liegender, theils stehender Stellung, sowohl für den Gesang, als für die Instrumentalmusik. Bei erstem gaben die unter den Musikzeichen stehenden Textsilben die Dauer jener an; bei der reinen Instrumentalmusik erhielt über sich die zweizeitige Note das Zeichen: —, die dreizeitige L, die vierzeitige U, die fünfzeitige W, während die einzeitige unbezeichnet blieb. Die Pausen (Kenos) wurden als einzeitig so: A bezeichnet, während man bei den mehrzeitigen die Dauerzeichen damit verband, also: \underline{A} für die zweizeitige, \underline{L} für die dreizeitige Pause u. s. f. Wann und durch wen die Notirung bei den Griechen veranlaßt worden ist, läßt sich mit Bestimmtheit nicht angeben, so viel ist aber gewiß, daß Noten zu Zeiten des Pythagoras schon in Gebrauch waren. Das älteste Notensystem war folgendes:

2.



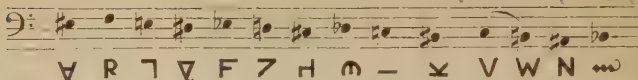
Ω Ψ Χ Φ Τ Σ Ρ Π Ο Ε Ν Μ Λ Κ



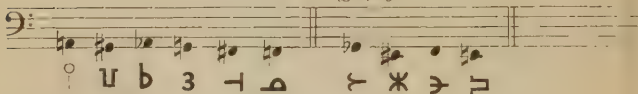
Ι Θ Η Ζ Ε Δ Γ Β Α Υ Φ Χ Ψ Ω

Mit der Erweiterung der einzelnen Systeme zu zwei Octaven und mit der Vermehrung der sechs alten zu fünfzehn Tonarten wurden noch zwei Notensysteme nöthig: eines für die Klänge nach der Tiefe:

3.



Zusätze.



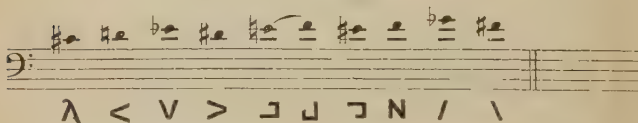
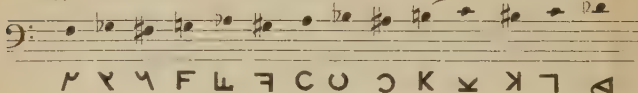
und eines für die Klänge nach der Höhe :

4.



Diese drei Notensysteme enthalten alle Klangzeichen für den Gesang; zur Bezeichnung der Klänge auf den Instrumenten bediente man sich gleichfalls der Buchstaben des Alphabets, doch waren diese noch mehr verstümmelt; als Beispiel seien nur die der ältesten Notenreihe hier mitgetheilt :

5.



23. Was für Musik-Instrumente hatten die Griechen?

Die Griechen hatten wie alle alten Völker Saiten-, Blase- und Schlag-Instrumente.

24. Was für Saiten-Instrumente hatten die Griechen?

Die vorzüglichsten Saiten-Instrumente waren die Lyra und die Kithara; außerdem werden noch genannt: Phorminx,

(Chelys, Psalterium, Magadis (mit 20 Saiten, von welchen zwei immer in die Octave gestimmt waren), Simikon (mit 35 Saiten), Epigonon (mit 40 Saiten, nach R. Fortlage eine Knieharfe), das Nablium (das hebräische Nebel), das Trigonon (ein dreieckiges, nach Burette harfenähnliches Instrument), die Pektis (das Instrument der Sappho), das Barbiton (ein gitarreähnliches Instrument, das des Anakreon), die Sambuka (deren Erfinder Ibykos — s. Schiller — sein soll), auch Tyrophönix genannt, Phönix, Spadix, Klepsiambos, Skindapso, u. a. — Die Lyra (s. Fig. 8 a) soll vom Gott Hermes erfunden worden sein und hatte ursprünglich vier Saiten, die Darmsaiten oder Thiersehnens waren, da man Metallsaiten nicht kannte; Terpander vermehrte sie um drei Saiten, Pythagoras machte sie zum Oktachord (Achtsaiter), Theophrastus der Pieride zum Enneachord (Neunsaiter); Ion fügte eine zehnte, Timotheus von Milet eine elfte und zwölfte Saite an, bis man zu achtzehn Saiten gelangte. Gespielt wurde die Lyra mit dem Plektrum, das man in der rechten Hand hielt und mit dem man die Saiten riß (s. Fig. 8 b); später spielte man die Lyra auch mit den Fingern. Die Phorminx war eine große, die Chelys eine kleine Lyra; beim Spielen hielt man die Lyra entweder im Arme oder zwischen den Knien. — Die Kithara, deren Erfindung Apollon zugeschrieben wird, war ein ähnliches Instrument, dessen Saiten aber längs einem Griffbrett und über einen Steg gespannt wurden; die Anzahl derselben war ursprünglich ebenfalls sieben, doch hatte man später auch Instrumente mit fünfzehn Saiten; das Phrynis hatte deren nur fünf. Aristoteles sagt, daß die Kithara eine künstliche Behandlung verlange. Unbekannt war den Griechen, die Saiten durch Streichen mit einem Bogen tönen zu machen.

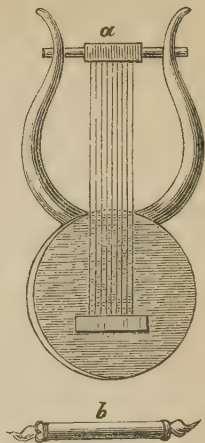


Fig. 8. a Lyra, mit
b Plektrum.

25. Was für Blase-Instrumente hatten die Griechen?

Das bekannteste und meist in weltlicher Musik, selten bei Opfern angewendete Blase-Instrument war die Flöte (Aulos, und zwar Monaulos, die einfache, einrohrige Flöte aus Buchenbaum, Lorbeerholz, Elfenbein, Rohr, Lotos, auch Metall gefertigt mit einem Mundstücke Holmos) wie unsere Clarinette oder Oboe und in dem Flötenrohr Bombyx, mit anfänglich zwei, später bis sieben Löchern; ferner. Diaulos (Doppelflöte), Aulos plagios Quersflöte, und die Syring Hirtenflöte), nach Doid eine Erfindung des Pan, daher auch Panflöte, die aus sieben, auch neun neben einander stehenden, mit Wachs und Bindfaden verbundenen Röhren bestand. Ganz besonders reich waren die Griechen an bestimmten Melodien (Nomos) für die Flöte. Als weitere Blase-Instrumente werden genannt: Die Salpinx (tuba, buccina, Trompete), die im Kriege und bei feierlichen gottesdienstlichen Handlungen gebraucht wurde; ihr Ton wird als rauh, schreckenerregend, schmetternd geschildert; das Keros Horn, die aus Aegypten stammende (rumme) Chnuue und als Arten der Trompete: die argivische grade), die galatische Karnyx, deren Schallbecher die Gestalt eines Thierkopfs hatte, die paphlagonische, deren Stürze einem Ochsenkopf glich und die beim Gebrauch in die Höhe gehalten werden mußte, die medische aus Schilfrohr mit tiefem Ton und die thrhenische Trompete. Zu diesen Instrumenten gehört auch der Hydraulos (Wasserorgel), eine Vereinigung der Syring und der Sackpfeife, bei welcher der Wind durch eine Wasserpresse in die Pfeifen getrieben wurde, die durch Claves, wie bei unseren Orgeln, geöffnet wurden.

26. Welche Schlag-Instrumente hatten die Griechen?

Genannt werden als solche: Tympanon (größere Pauke, Trommel), Tympaneion (kleinere Pauke, Trommel), Cymbala (Zymbeln, unsere Becken) und Krotalons (Klappern).

27. Wie war die Chormusik bei den Griechen beschaffen?

Die Chormusik, die im Cultus ihren Ursprung hatte, war danach eine religiöse bei den Opfern; Apollon soll sie eingeführt haben und sie fand in der dorischen Musik ihren Ausdruck;

Dionysius führte die Chormusik auch bei den Schauspielen ein, wo sie den Charakter der phrygischen Tonart an sich trug. Die letztere war entweder Monodie oder Wechselgesang und spielt in den antiken Schauspielen und Tragödien eine Hauptrolle. Für die Monodien waren die hypodorische und hypophrygische, für den Wechselgesang die mixolydische und dorische Tonreihe gebräuchlich. Die Anzahl der Sänger, welche Alles einstimmig sangen, oder recitirten, war anfangs 45, Aeschylos reduzirte sie auf 15. Die Begleitung mit Instrumenten wird zwar nirgends erwähnt, doch läßt sich annehmen, daß sie bei diesen Gelegenheiten am reichlichsten war.

28. Wie waren die Tänze der Griechen beschaffen?

Bei den Griechen war die Tanzkunst der wichtigste Theil der Jugenderziehung und als eine dem Körper heilsame Disciplin hochgeschätzt, der man sich noch im späteren Alter unterwarf. Götter und Göttinnen galten als Tänzer und als Erfinder von Tänzen und die Heroen als Anordner festlicher Reigen. Darum waren sie auch ein Theil des Cultus, indem man sie für ganz besonders geeignet hielt, die menschlichen Seelen mit dem Göttlichen zu vereinigen; so waren es auch keine Ergüsse kindlicher Freude, sondern vollkommen ausgebildete pantomimische Darstellungen, deren eigentliche Meister die großen Dichter waren: Thespis, Phrynichus, Pratinus u. A. haben die Tanzkunst gelehrt; Arion und Tyrtäus sind Erfinder berühmter Tänze und der große Dichter Aeschylos hat sich um die Erweiterung der Pantomime, sowie um Veredlung des scenischen Tanzes sehr verdient gemacht. — Die Zahl der Tänze betreffend, so nennt man 189 verschiedene, doch kennt man von den meisten nur die Namen. Die bekanntesten sind: der lebhafteste, feurige pyrrhichische Waffentanz, die Reihentänze Hormos und Geranos und der berühmteste komische Rordax.

29. Wie war die Musik der Römer beschaffen?

Die Musik der Römer war keine eigenthümliche, sondern man nimmt an, daß die frühere Musik von der der älteren Etrusker — deren Musik jener der Aegypter ähnlich war — und die spätere Musik von der der Griechen abhängig war.

Sie war, wie bei allen anderen Völkern, ein Theil des Cultus, oder diente auch zur Erheiterung bei Festen und Mahlzeiten, doch kam sie später ganz auf den Standpunkt vollständiger Entartung, indem sie sich mehr und mehr versinnlichte, zur Verherrlichung von Ausschweifungen 2c. diente, so daß auch sie mit dem Verfall des römischen Reiches in Verfall gerieth. Eine hervorragende Stelle nahmen auch bei den Römern die Tänze ein, die in den ersten Zeiten mehr bei religiösen Feierlichkeiten, später bei politischen festlichen Aufzügen, Gastmählern und als Pantomimen Anwendung fanden, zuletzt aber eine nur rein sinnliche Richtung und Verwerthung hatten. Im Allgemeinen stand der Tanz bei den Römern nicht in so hohem Ansehen wie in Griechenland, wie er auch nicht als ein nothwendiger Theil guter Erziehung galt; als die berühmtesten Tänzer werden Roscius, der Zeitgenosse des Cicero, und Dionysia genannt. Die Instrumente waren gleichfalls Saiten-, Blase- und Schlag-Instrumente und keine anderen wie die bekannten: Lyren, Citharen, das Rablion, Flöten, Trompeten, Orgeln, Becken, Pauken, Castagnetten u. a. Kaiser Julianus (der Apostat, † 362) hatte die Absicht, die Musik wieder für edlere Zwecke anzuwenden und namentlich die religiöse zu reformiren, sein früher Tod hinderte ihn daran und mit der Völkerwanderung ging die antike Musik ganz zu Grabe. Doch „das Grab der antiken Kunst, der antiken Musik wurde die Wiege der christlichen“ (Ambros). Ehe wir aber zur christlichen Musik, der neuen Musikära, übergehen, wenden wir uns noch zur Musik der Chinesen, Indier und Japanesen, die unbestritten in jene „antike“ Zeit hinaufreicht und mit der Musik 3. B. der Griechen, Aegyptier große Ähnlichkeit haben dürfte, wie sich aus manchen Anzeichen schließen läßt.

Drittes Kapitel.

Musik der Chinesen, Indier und Japanesen.

30. Wie war und ist die Musik der Chinesen beschaffen?

Die chinesische Musik dürfte jetzt noch der Hauptsache nach dieselbe Beschaffenheit haben, wie schon vor Jahrtausenden, wenn sich auch später geringfügige Einflüsse der modernen Tonkunst geltend gemacht haben dürften. Als Begründer des chinesischen Reiches wird Fu-hi (3000 v. Chr.) genannt, zu dessen Zeit schon die chinesische Musik sich in einem vorgerückten Stadium befunden haben soll. Die eigentliche geschichtliche Zeit für China, auch für dessen Musik, beginnt mit Hoang-Tu (2637 v. Chr.), der dem Ling-Tu n befohl für die Musik feste Regeln und Grundsätze aufzustellen und von dem die chinesische Tonleiter her stammt: Kung (= F, der Stammton, der „Kaiser“, die Würde und Erhabenheit), Tschang (= G, der „Minister“, scharfer und strenger Ton), Kio (= A, das „unterthänig gehorchende Volk“, sanfter und milder Ton), Tschu (= C, die „Staatsangelegenheiten“, schneller und energischer Ton) und Yu (= D, das „Gesamtbild aller Dinge“, glänzender und prächtiger Ton). Um für immer die Töne fest zu bestimmen, gab er an, daß 100 schwarze Chou-Körner — eine Art Hirse —, als die härtesten und regelmäßigsten, mit ihrem kleinsten Durchmesser aneinandergelegt werden mußten, um die Länge des Bambusrohrs zu haben, das den Ton Kung angab. Berührten sich die Körner mit ihrem größten Durchmesser, so waren nur 81 erforderlich. Drei Chou-Körner aneinandergelegt gaben den Durchmesser der Quersfläche der Röhre — Hoang-tschung, d. i. gelbe Glocke —, 1200 Körner füllten die ganze Röhre. Quei, ein Diener des Kaisers Yao (2300 v. Chr.) veredelte vielfach die Musik; seine Compositionen sollen so schön gewesen sein, daß Coang-fu-tsée — Confuzius, der berühmte chinesische Reformator und Gesetzgeber (500 v. Chr.) —, als er eine davon zu hören bekam, drei Monate lang an nichts Anderes dachte. Als weitere musikalische Schriftsteller und Musiker werden genannt: Tschu-Kung (1100 v. Chr.) und sein Buch:

Tschou-Ly, Koang-Tse (600 v. Chr.) und sein Buch: Lu-Lan, ferner Tho-Kieu-Ming, Ly-Koang-Ly u. A. Uebri- gens besitzt die 1773 (n. Chr.) vom Kaiser Kiang-Lung angelegte große Bibliothek allein nicht weniger als 482 Bücher über Musik, von denen einige noch älter sein sollen, als das eben erwähnte Tschou-Ly. Wie in allen anderen Gebräuchen und Einrichtungen die Chinesen sozusagen ein „lebendes Fossil“ sind, so auch in der Musik; obgleich mehrfach Versuche gemacht wurden, z. B. vom Prinzen Tjai-Yu, den Tonumfang zu erweitern, die musikalische Theorie zu reformiren, so fanden solche Versuche doch nur Gegner und keine allgemeine Verbrei- tung und Anwendung, so daß die Musik bei den heutigen Chi- nesen noch derartig beschaffen ist, daß z. B. Hector Berlioz († 1869) von ihr sagt: „Er (der Chineser) hat eine Musik, welche uns abscheulich, gräßlich dünkt, er singt, wie Hunde gäh- nen, wie die Katzen sich übergeben, wenn sie eine Kröte ver- schluckt haben“ (*«A travers chants»*), und Ambros gesteht: „So macht denn chinesische Musik den Eindruck entweder eines sinn- losen Lärms, oder, zumal in den stürilren Nasentönen des Gesanges den Eindruck einer unwiderstehlich komischen Posse“ (Gesch. d. Musik, I, 21). Doch, befassen wir uns noch etwas eingehender mit der chinesischen Musik-Theorie.

31. Was lehrt die chinesische Musik-Theorie?

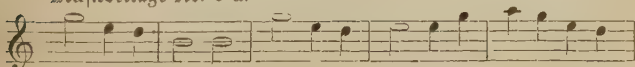
Außer der schon angeführten Tonreihe theilte man auch von Alters her die Töne einer Octave in zwölf Theile ein, die un- serer chromatischen Tonleiter — von F an — entsprechen würden. Ihre Töne — Lü — waren vollkommene — Yang — und un- vollkommene — Yin —, deren Namen symbolisch sind und auf Naturwirkungen innerhalb der zwölf Monate deuten. Da die Chinesen ihr astronomisches Jahr mit unserem elften Monate beginnen, entspricht diesem auch ihr tiefster Ton; folgende Ta- belle mag dies Alles veranschaulichen:

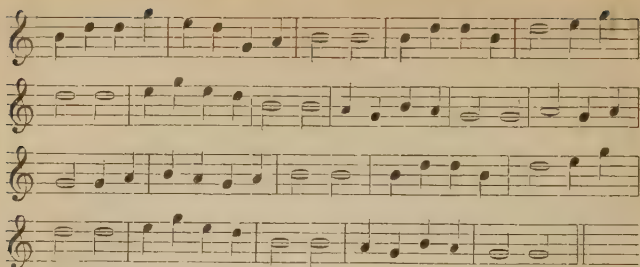
Monate.	Yang.	Yin.	Unsere Töne.
XI. (1.)	Hoang-tschung	_____	F.
XII. (2.)	_____	Ta-lu	fis.
I. (3.)	Tay-tson	_____	g.
II. (4.)	_____	Kia-tschung	gis.

Monate.	Yang.	Yin	Unsere Töne.
III. (5.)	Kou-si	_____	a.
IV. (6.)	_____	Tschung-la	ais.
V. (7.)	Yui-pin	_____	h.
VI. (8.)	_____	Lin-tschung	c.
VII. (9.)	Y-tse	_____	cis.
VIII. (10.)	_____	Nan-lu	d.
IX. (11.)	On-y	_____	dis.
X. (12.)	_____	Yng-tschung	e.

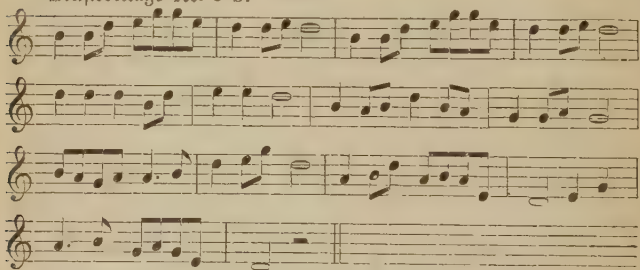
Die Abstammung dieser Lü erklärten sich die Chinesen folgendermaßen: der erste Mond, auch das ihm entsprechende Hoang-tschung, erzeugt im Herabsteigen den achten, also musikalisch Lin-tschung, dieser im Hinaufsteigen den dritten, Tay-tson, dieser herabsteigend den zehnten, also Nan-lu, dieser hinaufsteigend den fünften, Kou-si, dieser herabsteigend den zwölften, dieser hinaufsteigend den siebenten, dieser herabsteigend den zweiten u. s. f., also: F—c—g—d—a—e—h—fis—eis—u. s. f. oder unseren — Quintenzirkel. Zum besseren Verständniß hierfür sei noch erwähnt, daß die Chinesen die Töne, welche wir „hoch“ nennen, „tief“ nennen, und umgekehrt. Trotzdem daß diese Quinten-Progression in dem ganzen uralten chinesischen Musiksystem eine hervorragende Rolle spielt, blieben doch die erstgenannten fünf Töne die Haupttonreihe, das herrschende System, das bevorzugte, wie schon die Erklärung dieser Tonreihe erkennen läßt: Zwischen Kung und Tschang fehlt ein Lü (zwischen f—g, nämlich fis), zwischen Tschang und Kio wieder ein Lü (gis), zwischen Kio und Tsche zwei Lü (ais und h) und zwischen Tsche und Yn ein Lü (eis). Wie schon gesagt, hatten die Töne dieses Systems auch eine symbolische Bedeutung, welche die Töne der Zwölf-Tonreihe nicht hatten. Für die größere Bedeutung der fünf Töne gilt auch der Umstand, daß die uns bekannten Melodien nur diese Töne enthalten. (Vergl. Musikbeilage Nr. 3 a und b.)

Musikbeilage Nr. 3 a.





Musikbeilage Nr. 3 b.



32. Haben die Chinesen auch Harmonie und Modulation?

Eine mehrstimmige, harmonische Musik haben und hatten die Chinesen nicht; sie ist nur einstimmig, unisono. Modulation hatten sie in der Hinsicht, als sie die zwölf Lü in die fünf=tonige Reihe mit ausnahmen, wobei die letztere aber stets die Hauptsache war. So bildeten sie von jedem der zwölf Lü diese Fünf=Tonreihe, also: fis gis ais cis dis — g a h d e u. s. f., die nun mit einander verbunden werden konnten, oder man konnte aus einer in die andere Tonreihe übergehen, moduliren, was durch die Anwendung der in der Fünf=Tonreihe ausgelassenen Töne: h und e geschah, weshalb man das e Pien=zung, das ist der Ton, welcher Kung wird oder ihn leitet, nannte, oder auch Ho = den Fühler; das h erhielt den Namen Pien=tsche, das ist der Ton, welcher Tsché (c) wird, der Vermittler. Schaltete man einen dieser Töne ein, so war damit angedeutet, daß man in einen anderen Grundton überging, also modulirte.

33. Welche Instrumente haben die Chinesen?

Seit den ältesten Zeiten hatten die Chinesen acht verschiedene Arten von Klängen als in der gesammten Wesenheit der Dinge bestehend angenommen, die durch folgende Körper hervorgebracht wurden: gegerbte Thierhaut, Stein, Metall, gebrannte Erde, Seide, Holz, Bambus (das sie vom Holz unterschieden und für ein Mittelding zwischen Baum und Staude ansahen) und Galebasse (der Flaschenkürbis), woraus auch ihre Instrumente gefertigt wurden. Aus gegerbter Thierhaut und gebrannter Erde fertigte man Pauken und Trommeln (Tuku, Hiüen-ku), die dazu dienten, den Anfang des Gesanges zu bezeichnen oder diesen zu begleiten; statt der gebrannten Erde nahm man auch Cedern- und Sandelholz. Aus Steinen, von denen die der Sonne und Luft ausgesetzt am wohlklingendsten waren, machte man das Kieou oder später King genannte Instrument. Aus dem edelsten Stein Nü bildete man den Nio-king, der nur vom Kaiser gespielt wurde; Tse-king bestand aus einem einzigen klingenden Steine, der dazu diente den Anfang und das Ende des Gesanges zu markiren; Pien-king bestand aus sechszehn verschiedenen klingenden Tönen, nämlich allen denen, welche die Alten zu ihren Melodien verwendeten; die Steine hatten die Form Fig. 9. Andere King-Instrumente unterscheiden sich durch die Anzahl der Steine. Aus Metall wurden schon bei den alten Chinesen — Glocken gefertigt, die aus Kupfer (sechs Theile) und Zinn (1 Theil) bestanden und groß, mittel und klein waren. Von den kleinen Glocken (Pien-tschung) machten zwölf ein halbtönig (von f—e) gestimmtes Glockenspiel aus, später nahm man sechszehn Glöckchen zu einem solchen, analog dem King. Die großen Glocken (Po-tschung) dienten zur Angabe des Anfanges der Musik, die mittleren (Te-tschung) zur Markirung des Rhythmus. Schon 2500 v. Chr. sollen die Glocken im Gebrauch gewesen sein. Aus gebrannter Erde allein fertigte man das Hiüen, eine Art Flöte in Form und Größe eines Hühner-, später eines Gänse-

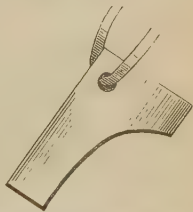


Fig. 9. Stein vom chinesischen Pien-king.

eies, * das an der Spitze eine Oeffnung hatte, die geblasen den Grundton angab. Auf der Vorderseite waren drei, auf der Rückseite zwei Löcher angebracht, die beim Anblasen die fünfstufige Tonleiter angaben, die später durch ein sechstes Loch vermehrt wurden, um



Vorderseite



Rückseite

Fig. 10. Chinesisches Hsien.

den sechsten Ton der Tonleiter, die Octave, angeben zu können (Fig. 10). Gedrehte Seide wurde zur Fertigung der Saiten des berühmtesten chinesischen Instruments, des Kin, benützt, als dessen Erfinder Fu-hi (3000 v. Chr.) genannt wird. Die Anzahl der Saiten, von denen jede aus 81 Fäden zusammengedreht war — was eine religiös-mystische Bedeutung hatte —, wird verschieden angegeben: 5, 50, 25, 7. Goldne Punkte auf den Saiten zeigten die Stellen an, wo durch das Aufsetzen der Finger die verschiedenen Töne hervorgebracht werden konnten (Fig. 11). Das eigentliche Kin hatte



Fig. 11. Chinesisches Kin.

drei verschiedene Arten, jede mit 25 Saiten, von denen jede ihren eigenen verrückbaren Steg hatte, wodurch die Saite höher oder tiefer wurde; die fünf ersten Stege waren blau, die nächsten fünf roth, die weiteren fünf gelb, die folgenden fünf weiß und die letzten fünf schwarz. Der Ché ist eine Art Kin und soll anfänglich 50 Saiten gehabt haben; es war das vollkommenste der chinesischen Instrumente und sein Name bedeutet: „Wunderbar“. Von diesem Instrument wurde

behauptet: „Die den Ché spielen wollen, müssen ihre Leidenschaften besänftigt und Liebe zur Tugend in ihr Herz gegraben haben, sonst werden sie nur unfruchtbare Töne hervorbringen“. Die Länge des Instrumentes wird im Allgemeinen auf drei Meter angegeben. Instrumente aus Holz waren: Tchou, ein viereckiger Kasten, auf dem das Zeichen zum Anfange der Musik gegeben wurde, der Tchoung-tou, zwölf zusammengebundene Brettchen, mit denen der Tact markirt wurde, und der Ou, ein ruhender Tiger, dazu da, um durch drei Schläge auf seinen Kopf anzuzeigen, daß die Musik zu Ende sei; auf seinem Rücken war eine Reihe Zacken, Wirbel angebracht, über die mit einem Stäbchen (Tchen) hingefahren wurde, wodurch volle sechs Töne, der Umfang der fünftönigen Scala mit der Octave, angegeben wurden. Aus Bambus bestanden die Flöten: Yo mit früher drei, später sechs Seitenlöchern, die ähnlich wie unsere Klarinette geblasen wurde, Tsche, mit an jeder Seite drei Tonlöchern und einem Mundloch in der Mitte, und die Siao, eine Art Sphinx (s. S. 31) aus sechszehn Bambusröhren. Aus dem Flaschenkürbis (Calebasse, chinesisch: Pao) fertigte man den Tscheng (Fig. 12). Jede Röhre war unten genau verstopft; über dem Stöpsel war in einiger Entfernung ein Einschnitt, sechs Millimeter lang, drei bis vier breit, wor-

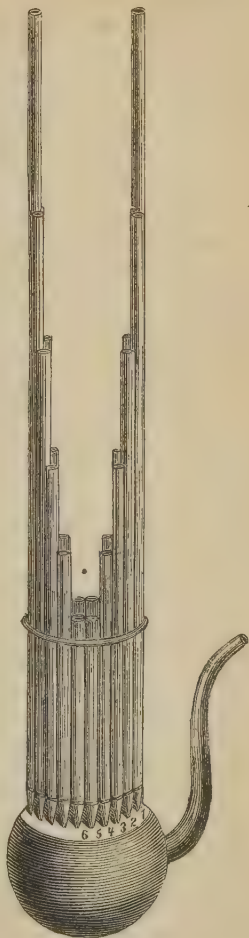


Fig. 12. Chines. Tscheng.

auf ein Goldblättchen lag, in dessen Mitte ein Züngelchen sich befand, das sich beim geringsten Hauch bewegte. Mit diesem Instrumente wurden die zwölf Lü auf das Genaueste bestimmt und angegeben. Man zählt drei Arten dieses Instruments: die Yü (oder Tchao) mit 24, die Ho mit neunzehn und die Tscheng mit dreizehn Röhren. — In Gebrauch ist die Musik bei den Chinesen zu allen Gelegenheiten: Hochzeiten, religiösen und politischen Festen, Begräbnissen, im Theater (Sing-Song) u. dergl.

34. Wie ist die Musik bei den Indiern beschaffen?


Auch bei den Indiern spielte Musik schon in den ältesten Zeiten eine hervorragende Rolle und reicht die Geschichte derselben bis in die mythischen Tage zurück: sie war ein Geschenk der Götter. Sarasvati, die Gemalin Bramah's, verlieh den Indiern die Vina, die in dem indischen Gott der Musik: Narada einen begeisterten Pfleger und Vervollkommer fand. Maheda-Krishna ließ aus seinen fünf Köpfen fünf Raga's (Tonarten) entspringen, einer sechsten gab seine Gemalin Parbuti das Dasein; Bramah selbst schuf dreißig Ragini's (Nebentonarten). Schon dieserhalb ist und war Musik bei den Indiern Götterdienst, blieb im Alleinbesitz der Priester und war so unwandelbaren, heiligen Gesetzen unterworfen, daß die geringste Veränderung an ihr als Entheiligung des gottesdienstlichen Ritus und Beleidigung der Götter galt, woraus sich auch erklärt, daß sich die Musik hier, wie bei den Chinesen, Jahrtausende in gleicher Weise, auf derselben Stufe erhielt, wenn auch seit der Zeit der größeren Bekanntschaft Indiens mit den anderen Ländern, sowie des Einflusses des Muhamedanismus (600 n. Chr.) viele Reformen auch in die Musik Indiens Eingang gefunden haben mögen. Ueber das Wesen der Musik geben uns verschiedene ältere und neuere Schriften Aufschluß. Diese Schriften sind 3. B.: Ragarnāvā („der See der Leidenschaften“), Sabhavinōdā („Ergötzung der Gesellschaften“), Ragaderpana („Spiegel der Tonleitern“), Sangita-derpan („Spiegel der Melodien“), Ragavibodha („Lehre der musikalischen Tonleitern“ von Soma), Narayan, Damodora, Ratnacara (von Sarnga-deva) u. a. Jedes derselben besteht aus drei Ab-

geschnitten, in denen von Gana (Gesang), Vadya (Saiten- [Instrumental-] Spiel) und Nritya (Tanzkunst und theatralisches Schauspiel) gehandelt wird.

35. Was lehrt die indische Musik-Theorie?

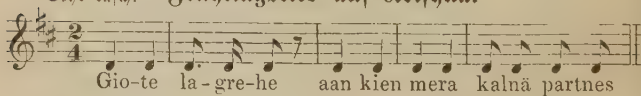
Alle bei der indischen Musik verwendeten Töne liegen innerhalb der menschlichen Stimme und hat dieser Tönecomplex (Mahasvaragrâma) den Umfang dreier Octaven (Svaragrâma). Jede Octave wird in sieben größere (Svara) und zweiundzwanzig kleinere Theile (Sruti) zerlegt. Die Namen der sieben größeren, in der Praxis verworhteten Töne sind: Shadrja, Rishabha, Gandhara, Madhyama, Panchama, Dhaivata und

	6)			Nishada, von denen im Gebrauch nur
Sa	Tibra . .	0		die Anfangsilben zur Bezeichnung der
	Kûmûdvati			Töne dienen, ähnlich unserer Solmi-
	Mundâ			sation; also: sa, ri, ga , ma , pa,
	Schandoria			dha und ni , wobei als bemerkens-
Ri	Dayâvati .	0		werthe Erscheinung hervorgehoben zu
	Renjani			werden verdient, daß die seit gedruckten
	Retika			mit Silben der Vocedisation des Hub.
Ga	Rudri . .	0		Waelrant († 1595) übereinstimmen:
	Krôdha	0		Bo ce di ga la ma ni . Die Namen
Ma	Râjikâ . .	0		der 22 Sruti's werden abweichend an-
	Prasarani			gegeben; vier von ihnen bilden einen
	Priti			großen Ganzton, drei einen kleinen
	Mârjani			Ganzton und zwei das mit unseren hal-
Pa	Zirti . .	0		ben Tönen identische Intervall. Beste-
	Rakta			hende Tabelle mag das Verhältniß bei-
	Dipari			der Tonreihen zu einander veranschau-
	Alapini			lichen: Außerdem bildete man durch ver-
Dha	Madanti .	0		schiedene Zusammenstellung der Sru-
	Rôhini	0		ti's verschiedene Tonreihen, indem vom
	Ramya			ersten zum zweiten Tone (Swara) mehr
Ni	Upta . .	0		oder weniger Sruti's genommen wur-
	Kâbiri	0		den u. s. f., und auch die Anzahl der
Sa	Tibra . .	0		Swara's verringerte. Die Zahl dieser
				Tonreihen wird auf 960 angegeben,
				man sagt von ihnen, daß sie noch „wie

die Wellen im See" vermehrt werden könnten; 36 davon waren aber nur wirklich im Gebrauch, von denen sechs wieder Haupttonreihen (Raga's) waren: Bhayrava, Sriraga, Malava, Hindola, Dipala und Megha, zu Ehren der sechs Söhne des Bramah und der Saravati so genannt, denen fünf Tonreihen (Ragina's) unterstanden, welche die Namen von Nymphen führten. Die oben mitgetheilte Tonreihe ist die indisch Sriraga genannte, die z. B. folgende Unter-Tonarten (Ragina's) hatte: Malavrasi, Maravi, Dhanyasi, Vasanti und A'saveri. Ueber den Rhythmus sei bemerkt, daß er beim Anschluß des Tones an das Wort von letzterem zwar bestimmt wurde, aber im Allgemeinen so frei wie nur irgend möglich war. Harmonie, einen vielstimmigen Gesang, kannte man nicht, dafür aber hatte man Bestimmungen für den Werth und den Vortrag der Noten und zwar durch Worte, die man über oder unter die Noten schrieb. So: istaud = langsam, ro = schnell, Gusht = , Jumbaun = Triller, Thurrah = Doppeltriller, in etwas langsamer Ausführung, Kashedz = gezogen, geschleift und Teep oder Kopaulee = 8^{va} alta. Die Melodiegattungen theilen sich in vier Arten: Rekhtahs, Teranas, Tuppahs und Ragnys, von denen die Rekhtahs wegen ihres leichten, fließenden Stils die beliebtesten sind; die Teranas wurden nur von Männern gesungen und kommen an Charakter den vorigen am nächsten; die Tuppahs sind ihrem Charakter nach theils naiv scherzhaft, theils tief schwermüthig, während die Ragnys mehr rhapsodisch, freier, leidenschaftlicher Erguß aufgeregter Gefühle sind. In der Musikbeilage 4 a und b theilen wir zwei der ältesten indischen Gesänge mit.

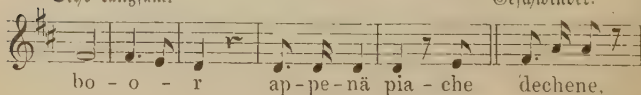
Musikbeilage Nr. 4 a.

Sehr rasch. Frühlingslied auf Krishna.

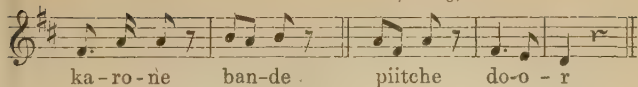


Sehr langsam.

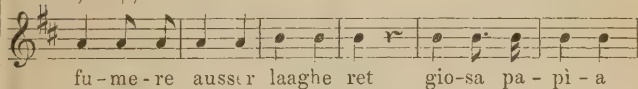
Geschwinder.



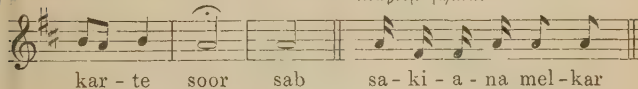
Sehr langsam.



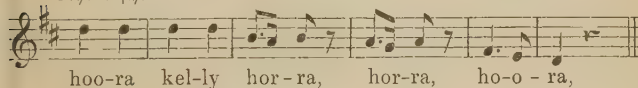
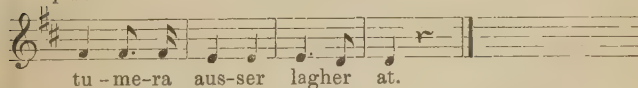
Sehr rasch.



Außerst schnell.



Sehr rasch.

*pianissimo*

Musikbeilage Nr. 4 b.

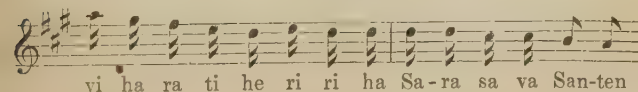
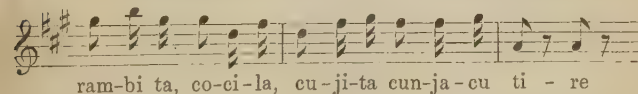
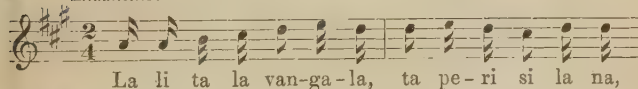
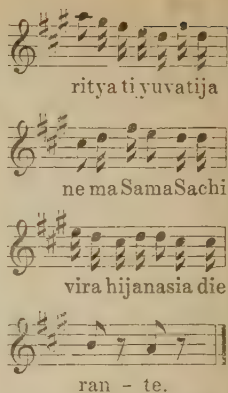
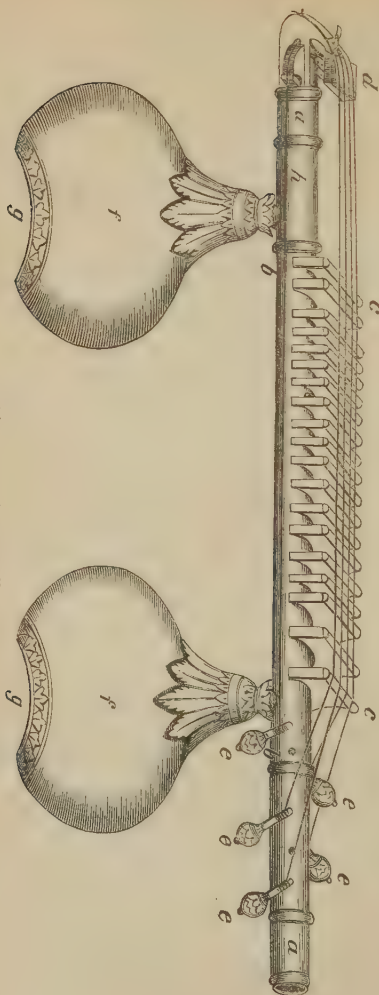
Andantino.

Fig. 13. Indische Vina

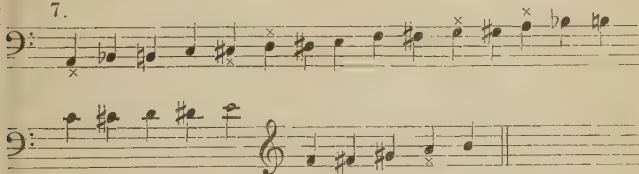


36. Welche Instrumente haben die Indier?

Auch die Indier haben Saiten-, Blase- und Schlag-Instrumente. Das beliebteste, gleichsam National-Instrument ist die Vina (s. Fig. 13). Der Körper (a) des Instruments besteht aus Bambusrohr und ist einen reichlichen Meter lang; an demselben ist ein Griffbrett (b — b) angebracht, auf dem 19 Stege (c) hinter einander befestigt, von denen die auf den Saitenhalter (d) — der die Form eines Schwanenhalses hat —

zu stehenden höher sind, als die, welche sich in der Nähe der Wirbel (*e*) befinden und welche mit Wachs befestigt sind. Die Anzahl der Saiten ist sieben, von denen fünf über die Stege weg liegen, während von den zwei übrigen je eine (*h—h'*) an der Seite befestigt ist. Als Resonanzkörper dienen zwei hohle Gourds (Kürbisse, *f*), in denen eine Oeffnung (*g*) angebracht ist. Die Saiten sind zwei stählerne (rechts oben auf den Stegen liegend) und fünf messingene; sie geben folgende Töne an:

7.



von denen die mit *x* bezeichneten durch die leeren Saiten (*A* doppelt) und die übrigen durch die Stellung der Stege hervor- gebracht werden. Die beiden fehlenden Töne (*g* und *b*) bekommt man durch schärferen Fingerdruck auf *fis* und *a*; der Ton ist bei aller Fülle ein zarter. Beim Spielen wird das Instrument fest an die linke Schulter gelehnt, so daß ein Gourd oben an der Schulter, der andere auf dem rechten Knie ruht. Vorzüglich werden der erste und zweite Finger beider Hände zum Spielen gebraucht; der kleine Finger schlägt nur zuweilen eine Saite an, selten wird der Zeigefinger gebraucht, indem sich die Hand sehr schnell auf- und abwärts über das Griffbrett bewegt. Die zwei vorderen Finger der rechten Hand stecken außerdem noch in einer Metallkapsel, woran sich an der Spitze eine elastische Feder von Metall befindet, die, wenn die Saiten stark erregt werden, einen hellen Nachklang, bei leiserer Berührung aber einen angenehmen Ton geben. — Andere Saiten-Instrumente sind: Magoudi eine Art Guitarre, Serinda ein dreisaitiges und Ravanastron ein zweisaitiges Geigen-Instrument. — Von Blasinstrumenten gebraucht man im Kriege die Trompeten Buri, Dombou und Tutare; bei Todtenfeierlichkeiten die posaunen- artige Tare und bei Tanz und Gesang die größeren und kleineren Flöten: Nagassaran, Karna, Otou, Bilan, Cojel.

Turti, Matalan und Tal. Die sogenannte Krishna-Flöte (Basarée) ist eine Schnabelflöte mit sieben Löchern und das Tumeri ist eine Doppelflöte, welche in einem ausgehöhlten Gourd steckt, in dem außerdem noch ein Mundstück zum Ausblasen angebracht ist. — Von Schlag-Instrumenten werden genannt: die Trommeln Udukai (die nur im Tempel gebraucht wird), Tamtam (flach) und Dole (länglich), die hölzerne Pauke Naguar und die Becken (Talan).

37. Wie ist der Tanz bei den Indern beschaffen?

Auch bei ihnen hat der Tanz religiöse und Vergnügungszwecke und besteht mehr aus mimischen und geringen körperlichen Bewegungen, als aus solchen im Kreise. Die Vergnügungstänze werden namentlich durch junge, im Lande umherziehende Mädchen (Bayaderen) cultivirt und sind leidenschaftlichen Charakters. Die begleitende Musik wird durch die Vina, von Trommeln, Schellen, Glöckchen und der Talan hervorgebracht.

38. Wie ist die Musik bei den Japanesen?

Die Musik der Japanesen ist viel von der chinesischen beeinflusst; sie stammt sogar von dieser, nur daß sie sich mehr national-eigenthümlich entwickelt hat. Die Musiker trennen sich in geistliche (Gagakkunin oder Gakkunin) und weltliche (Gehnin), außerdem gehören noch zu Letzteren die blinden Musiker, die sich wieder in zwei Abtheilungen sondern, höhere (Kenggio) und niedere (Kôto). Alle diese Titel können nur erkaufte werden. Auch Frauen und Mädchen treiben Musik, doch spielen diese nur eine ganz untergeordnete Rolle. — Die japanische Musiktheorie erkennt wie die chinesische nur fünf Haupttöne, wie den Japanesen überhaupt die Zahl fünf eine heilige ist, die sie in allen Kräften und Vorkommnissen der Natur wiederfinden. Diese fünf Haupttöne (Gôin) heißen: Kiu = Tempel, Herr; Shô = Handel, Diener; Kaku = Horn, Bauer; Thsi = Zeichen, materieller Gegenstand und U = Feder, abstracter Gegenstand, so daß Kiu den vornehmsten, den Hauptton bedeutet, zu dem alle anderen nur in der Beziehung stehen, wie Secunde, Terz, Quinte u. zur Prim, der Tonica, von der sie gleichsam alle abstammen. Diese fünf Töne werden von

jedem beliebigen Tone (Klänge) aus gerechnet, die man als dem Geräusch des Windes in den zwölf Monaten entstammt bezeichnet und welche unserer chromatischen Tonleiter entsprechen dürfen. Diese in den zwölf Monaten dominirenden Töne (Klänge, Windgeräusche) heißen: im December: Kôshô, im Januar: Tairiô, im Februar: Taisoku, im März: Kiôshô, im April: Kossen, im Mai: Tschurio, im Juni: Suischin, im Juli: Ringsho, im August: Isoku, im September: Nanrio, im October: Buëki, und im November: Oshô. Um die Reihenfolge der Töne zu bestimmen, zählt man von jedesmal einem der Monattöne acht Töne vorwärts (z. B. vom März angefangen bis October) und dann wieder sechs Monate rückwärts (z. B. October, September bis Mai), wodurch also, wenn der Ton des Monats Mai Kiu ist, dann der des October Shô, der des Mai Kaku, u. s. f. Dazu kommen noch fünf Nebentöne, so daß immer zwei Monattöne in jeder Tonreihe übrig bleiben. Dieser astronomischen Methode der Musik-Theorie steht noch eine mathematische gegenüber, wonach man die Töne einer Tonreihe folgendermaßen bestimmt: nimmt man z. B. für Kiu die Zahl 81 als Einheit an, so findet man den Ton Shô, indem man diese Zahl mit drei dividirt und den Quotient von jener Zahl abzieht, wodurch man 54 erhält, welche Shô ist; darauf wird 54 mit drei dividirt und dieser neue Quotient (also 18) der 54 zugezählt, wodurch man 72 oder den Ton Kaku erhält; diese Operation führt man abwechselnd durch. Diese Theorie der Musik wird jedoch nur von den gebildeten Musikern studirt, während auch dort das Gros der Musikanten, wie bei uns, Alles nach dem Gehör spielt, sich die Instrumente stimmt u. Die Notation geschieht von oben nach unten, der Text steht links davon, während andere Zeichen, z. B. über Werth u. der Noten, theils links, theils rechts zu stehen kommen; so ist das Zeichen

für die tiefere Octave , für die zweittiefere: .

für die halben Noten:  und für die Viertelnoten: . —

Die Instrumente der Japanesen sind auch: Saiten-, Blase- und Schlag-Instrumente. Die zur Ausführung der geistlichen Musik

werden Kakkuki, reine Instrumente genannt; dazu gehören die Saiten-Instrumente: Yamatono-Koto (oder Wanggong) mit sechs und Sôno-Koto mit dreizehn Saiten, ferner die viersaitige Biwa, welche die Gestalt einer langdurchschnittenen Birne hat und der Guitarre ähnlich ist, wie auch die Koto-Instrumente, deren Saiten (aus Seide gefertigt und durch Wachs gezogen) mit einem aus Holz, Horn, Schildpatt oder Elfenbein gemachten beilsförmigen Schläger (Batsi) berührt werden; ferner die Blase-Instrumente: Shô (aus Holz) und Hidschiriki (aus Bambus) als doppel- und mehrrohrige Flöten, und Othekei, die chinesische, Komafuye, die koreanische und Kangurafuye, die alt-japanische (einhrohrige Flöte, und die Schlag-Instrumente: Taikô, die große Trommel, Pauke, die kleinen mit Holzstäbchen geschlagenen Trommeln: Kakko und Sanno tsadsemi, sowie die Beckenart Shôko und die Holzklapper: Shaku Bioshi. — Die zur weltlichen Musik gebrauchten, nicht reinen Instrumente sind ebenfalls Saiten-Instrumente: Kiu-Koto mit 25 und 50 Saiten, die zweisaitige Idsumo-Koto und die einsaitige Summa-Koto, die harfenähnliche viersaitige Samiseng (1,02 Meter lang) mit drei Saiten und die violinähnliche Kokiu (69,5 Centimeter lang) mit vier Saiten (f b es $\overline{\text{es}}$ gestimmt); die Samiseng wird mit dem Batsi, die Kokiu mit dem Kiu (Bogen mit Pferdehaar bespannt) gespielt; die Combination beider Instrumente heißt Sankioku. Nicht reine Blase-Instrumente sind verschiedene Flöten, und Schlag-Instrumente: die große Trommel (Taiko), zwei kleine Trommeln (Tsudsumi), von denen die eine auf der linken Schulter und die andere auf dem Schoß liegt und die beide mit den Fingern geschlagen werden, und verschiedene Klappern.

Zweiter Theil.

Die Periode der christlichen Musik.

Viertes Kapitel.

Die Musik in den ersten christlichen Zeiten.

39. Wie war die Musik bei den ersten Christen beschaffen?

Ueber die wirkliche Beschaffenheit der Musik bei den ersten Christen fehlen alle positiven Anhalte und gehen darum auch die Ansichten darüber auseinander, indem man es theils nicht für wahrscheinlich hält, daß sie bei ihrem Abscheu gegen alles Heidnische und bei ihrer Absonderung von den Juden sich griechischer oder jüdischer Melodien bedient hätten, während man anderseits gerade dazu berechtigt ist, einen Einfluß der hebräischen Musik anzunehmen. Christus war nicht gekommen, das Gesetz und die Propheten aufzuheben, sondern zu erfüllen, stimmte er doch auch selbst beim letzten Abendmahl den Lobgesang an (Matthäus 26, 30) und schreibt doch der Apostel Paulus an die Kolosser (3, 16): „Lehret und ermahnet einander mit Psalmen und Lobliedern und geistlichen Gesängen, und singet Gott freudig in eurem Herzen“ und an die Epheser (5, 19): „Und redet mit einander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern“. Daß aber die Apostel darauf ausgegangen wären, eine neue christliche Musik = Kunst im Gegensatz zu der alten heidnisch = griechischen und hebräischen zu schaffen, läßt sich doch wol nicht gut annehmen. Wie man die Psalmentexte ohne Skrupel in den Gottesdienst aufnahm und aufnehmen konnte, so war dies auch mit den dazu gehörigen Weisen der Fall; waren doch beide ein Ganzes, unzertrennlich, Eines das Andere bedingend. Dazu kam noch, daß diese Gesänge

ins Fleisch und Blut der zumest aus dem Judenthum bekehrten Christen übergegangen waren, daß diese so zu sagen an ihnen groß geworden, weshalb sich auch von vornherein die ganze Gemeinde an ihnen betheiligen konnte, um so eher, als es nur kurze Phrasen waren, die sich in jeder Strophe des Psalmes wiederholten und worauf der Text syllabisirend, recitatorisch gesungen wurde, wie sich nach dem in der katholischen Kirche noch gebräuchlicher Psalmodiren nicht mit Unrecht vermuthen läßt. Bei der weiteren Ausbreitung des Christenthums und der nicht abzumeißenden Aufnahme von Heiden machten sich auch Elemente von dort in jeder Beziehung, auch in der Musik, geltend: nach dem Muster ihrer alten Götterhymnen wurden nun Hymnen zum Preise des einzig wahren Gottes gedichtet und bei dem heil. Opfer gesungen. Wir haben also zweierlei Arten Gesänge zu unterscheiden: den recitativischen Psalmen- oder Prosagesang und den oratorischen Hymnen- oder Strophengesang. Da der Gesang ohne jede Begleitung von Instrumenten ausgeführt wurde — wenigstens spricht Nichts für letztere und *Clement Alexandrinus* (gest. 220) sagt ausdrücklich: „Wir gebrauchen ein einziges Instrument: das Wort des Friedens, mit dem wir Gott verehren, nicht aber das alte Psalterium, die Pauken, Trompeten und Flöten“ — so war es nothwendig, daß einzelne Sangeskundigere die Gemeinde führten, ihr vorsangen; man nannte sie *Cantores*. So berichtet der Schriftsteller *Eusebius*, daß sich Einer aus der Mitte erhebe und den Vers eines Psalmes singe, worauf ihm die Menge antworte. Auch schreiben die „apostolischen Constitutionen“, welche *Clement Romanus*, einen Schüler des heil. Paulus, zum Verfasser haben sollen, daß das Volk, nachdem ein Sänger einen Psalm gesungen, am Schluß in den Gesang einfalle und mit *Kyrie eleison* antworte.

40. Hatten die Christen ein eigenthümliches Tongeschlecht?

Wie sich aus dem eben Gesagten ersehen läßt, schloß sich der christliche Gesang an den hebräischen und griechischen an, doch muß angenommen werden, daß sich griechische Harmonik und Rhythmik immer mehr geltend machten. Denn *Clement Alexandrinus* spricht in seinen Schriften (*»Paedagogus«*)

von den griechischen Klanggeschlechtern (diatonisch, chromatisch und enharmonisch) und einigen Tonarten. 3. B. der dorischen, phrygischen u. a., wie er auch mehrere Male den Rhythmus der Gesänge erwähnt. Im christlichen Kirchengesange will er aber nicht Alles davon angewandt wissen, eifert sogar heftig gegen das chromatische Geschlecht, „das den Sinn verweichliche und sich mehr für den Liebesgesang eigne“, sowie gegen gewisse schlüpfrige, elende Rhythmen und Schnörkeleien im Gesange. Dafür redet er aber dem diatonischen System das Wort, besonders der phrygischen und dorischen Tonart, und nennt Alles, was die griechische Musik Gesundes und Keusches enthalte, für die christliche Kirchenmusik ersprießlich.

41. Wer waren die hauptsächlichsten Beförderer des christlichen Gesanges?

Außer dem genannten Clemens von Alexandrien, von dem der älteste bekannte Kirchenhymnus sein soll, wird Iguatius, Bischof von Antiochien (gest. 116 unter Trajan in Rom) als Derjenige erwähnt, welcher die Wechselgesänge (Antiphonien) eingeführt haben soll. Das meiste Verdienst aber um die christliche Musik im Occident erwarb sich der heil. Ambrosius, Bischof von Mailand (333—397), während im Orient der heil. Basilius d. Gr. (gest. 379), Bischof von Cäsarea in Capadocien, und der heil. Athanasius, Patriarch von Alexandria (gest. 373), in gleichem Sinne wirkten.

42. Welche Verdienste erwarb sich der heil. Ambrosius?

Nachdem sich mit der Zeit die griechische Harmonik und der griechische Rhythmus immer mehr Einfluß auf die christliche Musik — die ihre Bestimmung nur in der und für die Kirche hatte — verschaffte und sich, wie schon erwähnt, auch einzelne Tonreihen der griechischen Musik hier geltend machten, so daß wol nach und nach schon ein bestimmtes System sich herausgearbeitet haben mochte, machte sich auch im Abendlande für den christlichen Gesang zunächst die Aufnahme eines solchen, dann aber auch die Reform desselben nothwendig. Existirten doch auch schon Gesangschulen, die wol aber mehr Uebungs- als Lehrschulen waren; so errichtete Papst Sylvester I. (314—335 Papst) eine „Singschule“, und „bei den Stationen, Pro-

cessionen und an den einzelnen Festtagen der Kirche kamen die Sänger nun zusammen und sangen die Ritualgesänge und festlichen Messen". Zunächst wol nur speciell für seine Diöcese Mailand, reformirte der heil. Ambrosius den Kirchengesang, stellte vier Tonreihen:

D E F G A H C D
 E F G A H C D E
 F G A H C D E F
 G A H C D E F G

zur Benützung für denselben auf, die ihre Verwandtschaft mit den griechischen Tonreihen nicht verläugnen, führte für die Gemeinden den recitativischen Prosagesang, die Psalmodie, ein, welche früher nur von Einzelnen gesungen worden zu sein scheint, wie er auch dem metrischen Hymnengesang Geltung und Stelle im Gottesdienst verschaffte. Er war sogar selbst Dichter, vielleicht auch Componist mehrerer Hymnen, von denen der heil. Augustin (Bischof zu Hippo, lebte 354 — 430, gab sechs Bücher »de Musica« heraus, welche für die Kenntniß der rhythmischen und metrischen Verhältnisse jener Zeit von großer Wichtigkeit sind), sein Freund und Schüler, drei erwähnt: »Aeterna rerum conditor«, »Jam surgit hora tertia« und »Deus creator omnium«, die so wie einige andere ihm zugeschriebene (»Veni redemptor gentium«, »Splendor paternae gloriae«, »O lux beata trinitas«) noch im Gebrauch der katholischen Kirche sind und von denen der Hymnus: »Veni redemptor« von Luther als „Nun komm der Heiden Heiland“ übersezt wurde. Nach Ambrosius hat auch der berühmte Hymnus: »Te Deum laudamus« (deutsch: „Herr Gott, dich loben wir“ [von Luther] oder Großer Gott, wir loben dich) den Namen: „Ambrosianischer Lobgesang“. Daß er ihn aber mit dem heil. Augustin in heiliger Begeisterung erfunden habe, wie die Legende erzählt, dürfte als fälschlich nachgewiesen sein, es ist vielmehr anzunehmen, daß dieser Hymnus viel früheren griechischen Hymnen nachgedichtet, oder vielleicht von Ambrosius ins Lateinische umgedichtet wurde und derselbe so durch ihn in Gebrauch bei den abendländischen Christen kam. Auch die noch in der katholischen Kirche gebräuchliche alte gregorianische Melodie, deren Anfang so heißt:

8.



kann nicht von Ambrosius herrühren, da die ihr theilweise mit zu Grunde liegende vierte (plagale) Kirchentonart damals noch nicht im Gebrauch war.

Fünftes Kapitel.

Papst Gregor d. Gr. und der gregorianische Gesang.

43. Welche Verdienste erwarb sich Gregor d. Gr. um die Weiterentwicklung der Musik?

Während sich fast gleichzeitig mit Ambrosius der heil. Hilarius (starb als Bischof von Poitiers 368) ebenfalls Verdienste um Einführung des Hymnengesanges in der abendländischen Kirche (speciell Frankreich) und als Hymnendichter (z. B. »Lucis largitor splendide«) erwarb, zeichneten sich später namentlich aus: Coelius Sedulius (um 420), von dem der Hymnus: »Tu solus ortus cardine« herrührt, und Fortunatus (um 600), dem die Hymnen: »Pange lingua gloriosi«, »Vexilla regis prodeunt«, »Salva festa dies« u. a. zugeschrieben werden. Außerdem sei auch noch der große Philosoph Anicius Manlius Torquat. Sever. Boetius (geb. um 470, hingerichtet 524) mit seinen fünf Büchern »De musica« erwähnt (Ausgabe von Glarean. Basel 1570 und deutsch von Dr. D. Paul. Leipzig 1870), welche ihn vorzugsweise „als gelehrter Redactor der musikalischen Theorien und Sätze eines Pythagoras, Aristoxenos, Nikomachos, Ptolomäos u. A.“ erscheinen lassen, aus denen das ganze Mittelalter seine musikalischen Kenntnisse schöpfte und auf welchen die ganze mittelalterliche Kunstanschauung basirte. Wenn sich nun so die Musik praktisch und theoretisch immer mehr erweiterte, war es auch natürlich, daß man mit der Zeit neuen Tonreihen Aufnahme gestattete. Aber auch der Willkür mag viel überlassen gewesen und anheimgefallen sein, bis Gregor d. Gr. (geb.

540, Papst: 590—604) bei seiner gründlichen Reform und Feststellung der römischen Liturgie (welche im Wesentlichen noch heute so besteht) auch die Musik einer solchen unterwarf. Wie er namentlich der heil. Messe ihre bestimmte Ordnung gab, so bestimmte er auch genau die vom Priester und der Gemeinde dabei vorzutragenden Gesänge, ließ die vorhandenen sammeln und verfaßte neue. So werden ihm die Hymnen: »Primo dierum omnium«, »Ecce jam noctis«, »Audi benigne conditor«, »Rex Christe factor omnium«, »Te lucis ante terminum« und von Einzelnen der Pfingsthymnus: »Veni creator spiritus« zugeschrieben. Er mag jedoch nicht bloß diese Gesänge gesammelt, sondern sie auch hauptsächlich umgearbeitet haben, da sich von nun an der Ambrosianische und Gregorianische Kirchengesang schroff gegenüberstanden, und der erstere sogar, um vollständige Einheit auch darin in die Kirche zu bringen, von weltlichen Machthabern durch Gewaltmittel beseitigt wurde, wie z. B. Karl d. Gr. (gest. 814) die Ambrosianischen Ritualbücher durch Feuer vernichten ließ. Bei seiner gewiß nicht zu läugnenden orientalischen Abstammung wies der Ambrosianische Gesang nach verschiedenen Berichten vielfach die Halbtonigkeit und rasche Figuren-Schnörkel auf, was nun Alles dem einfachen, prunklosen gregorianischen Gesange, der nur auf der Diatonik beruhte, weichen mußte. „Der heil. Gregorius war auch bedacht, seine Singweise durch lebendigen Unterricht auszubreiten: er stiftete in Rom eine Singschule, welcher er die nöthigen Einkünfte zuwies und zwei ansehnliche Gebäude einräumte, eines an den Stufen der Peterbasilica, das andere beim Väteran. Dort lehrte er auch wol selbst; man wies als Reliquie sein Ruhebett, von dem aus er lehrte, und die Geißel, mit welcher er die Knaben bedrohte, wenn sie es während des Unterrichts an gebührender Aufmerksamkeit fehlen ließen. Das Antiphonar (die Sammlung der Gesänge) selbst wurde bei St. Peter neben dem Altar mit einer Kette befestigt, es sollte hinfort als Regulativ für allen Kirchengesang dienen und jede vorkommende Abweichung demnach berichtigt werden.“ Eine bedeutungsvolle Neuerung machte Gregor d. Gr. noch dadurch, daß er die griechischen Benennungen der Töne beseitigte und dafür die ersten sieben Buchstaben des lateinischen Alpha-

bets: A B C D E F G anwendete, wodurch nun das System der Octavengattungen erst vollkommen zur Anwendung kam, da jede Octavenreihe dieselben Buchstaben wiederholte.

44. Wie gestaltete sich das Gregorianische System?

Die schon erwähnten vier Ambrosianischen Tonreihen: D — D, E — E, F — F und G — G bestanden aus der charakteristischen Zusammenstellung einer Quinte und Quarte, nämlich: $\overbrace{D E F G A H C D}$, $\overbrace{E F G A H C D E}$ u. s. f. Jeder dieser Tonreihen lag zwar die Bewegung, das Streben nach der Dominante (A — H — C — D) inne, doch fand der Zug darin keine Befriedigung, drängte vielmehr immer wieder nach dem Haupttone, der Tonica, zurück. Sie waren und blieben daher auch die Haupttonreihen, die Toni authentici, die ihrer Reihenfolge wegen auch mit Tonus protus (primus, der Erste): D — D, T. deuterus (secundus, der Zweite): E — E, T. tritus (tertius, der Dritte): F — F und T. tetrardus (quartus, der Vierte): G — G bezeichnet wurden. Die vier neuen, von Gregor d. Gr. festgestellten Tonreihen entstanden dadurch, daß man die Oberquarte der authentischen Tonreihen unter dem Ausgangston der Tonreihe anfügte, so daß aus dem Tonus protus: $\overbrace{D E F G A H C D}$ die neue Tonreihe: $\overbrace{A H C D E F G A}$, aus dem Tonus deuterus die neue Tonreihe: $\overbrace{H C D E F G A H}$, aus dem T. tritus die neue Tonreihe: $\overbrace{C D E F G A H C}$ und aus dem T. tetrardus die neue Tonreihe: $\overbrace{D E F G A H C D}$ entstand, welche man die Toni plagali (seitwärtigen, schiefen) nannte. Diese hatten nun zwar einen andern Anfangston, ihr Schwerpunkt lag aber in demselben Tone wie bei den ihnen entsprechenden authentischen Tonreihen, wodurch sie eine gewisse schwankende, unsichere Färbung annahmen, da gegen diesen Hauptton der Anfangston sich immer noch auffällig genug machte. Die Abstammung von den authentischen Tonreihen wurde bei den neuen auch durch die Namen gekennzeichnet; sie hießen: Plagi proti, Pl. deuteri, Pl. triti und Pl. tetrardi. Später nannte man sie einfacher die acht Kirchentöne und

wenn wir statt unseres jetzt gebräuchlichen H das gregorianische B setzen, so ergeben sich folgende acht Tonreihen:

1. Ton: Modus authent. (Protus): $\overbrace{D E F G A B C D}.$
2. Ton: Modus plagal. (Pl. proti): $\overbrace{A B C D E F G A}.$
3. Ton: Modus authent. (Deuterus): $\overbrace{E F G A B C D E}.$
4. Ton: Modus plagal. (Pl. deuteri): $\overbrace{B C D E F G A B}.$
5. Ton: Modus authent. (Tritus): $\overbrace{F G A B C D E F}.$
6. Ton: Modus plagal. (Pl. triti): $\overbrace{C D E F G A B C}.$
7. Ton: Modus authent. (Tetrardus): $\overbrace{G A B C D E F G}.$
8. Ton: Modus plagal. (Pl. tetrardi): $\overbrace{D E F G A B C D}.$

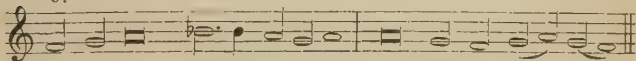
In Betreff des B ist zu bemerken, daß wenn es beim Gebrauch in unmittelbare Berührung mit F kam, so wurde das B - H durch das b rotundum (b) erniedrigt und es hieß B-mollum, während es sonst B-durum oder B-quadratum (unser H) hieß; Dur und Moll hatten also eine ganz andere Bedeutung als bei uns. Auf diesen acht Tonreihen beruhen auch die sogenannten Psalmtöne, die darum auch bis in diese Zeit zurückzuführen sind und über welche noch etwas Ausführlicheres gesagt sei.

45. Was sind die Psalmtöne?

Die Psalmtöne sind neun Melodien, nach welchen noch heut die Psalmen in der katholischen Kirche gesungen werden, von denen acht die gebräuchlichsten sind und einer der Tonus peregrinus vel mixtus (der fremde oder gemischte Ton) heißt und nur zu dem sonntäglichen Vesperpsalm: »In exitu Israël« (Ps. 113) gebräuchlich ist. Diese acht Psalmtöne beruhen auf den acht gregorianischen Tonreihen, so daß der erste Psalmton der ersten gregorianischen Tonreihe, der zweite Psalmton der zweiten gregorianischen Tonreihe u. s. f. entspricht, während der Tonus peregrinus (auch irregularis) eine Mischung der ersten und achten Tonreihe ist. Wie bei den Tonreihen ist auch bei den Psalmtönen die Schluß- oder Finalnote von charakteristischer Bedeutung, und ist für den ersten und zweiten Ton diese D, beim dritten und vierten: E, beim fünften und sechsten: F,

beim siebenten und achten: G. Der meist vorkommende, sogenannte herrschende Ton heißt die Dominante und ist diese beim ersten Ton A, beim zweiten Ton F, beim dritten Ton C, beim vierten Ton: A, beim fünften Ton: C, beim sechsten Ton: A, beim siebenten Ton: D und beim achten Ton: C. Den Psalmen geht immer ein Choral, eine Strophe voraus, welche Antiphone heißt; die Finalnote derselben ist die bestimmende Finalnote für den Psalmton, der jedoch zuweilen eine andere Finalnote hat. Ist also z. B. die Finalnote der Antiphon D, die Dominante F, dann ist es der zweite Psalmton, ist die Finalnote der Antiphon F und die Dominante C, dann ist es der fünfte Psalmton u. s. f. Die Psalmtöne sind nur die Tonweisen für eine Strophe der Psalmen und werden für die folgenden immer wiederholt, z. B. Ton 1.

9.

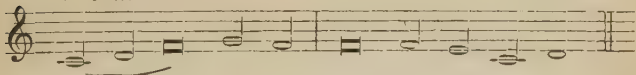


Di-xit Dominus **Domi**-no me-o: sede a **dextris** me - is
Do-nec ponam i-ni-**mi**-cos tuos: scabellum **pedum** tuo-rum etc.
(Ps. 109.)

Weil diese noch im Gebrauch sich befindenden Psalmtöne nachweislich aus der gregorianischen Zeit oder gar noch von weit früher stammen, seien sie hier noch vollständig mitgetheilt:

10.

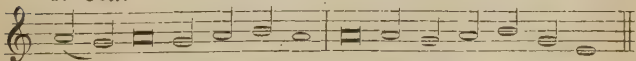
2. Ton.



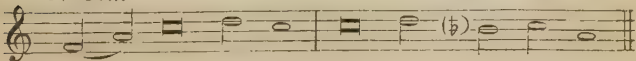
3. Ton.



4. Ton.



5. Ton.



meist auch einen größern Tonumfang haben und unter den Namen: Hymnen, Sequenzen, Responsorien begriffen sind.

47. Wie heißt der gregorianische Gesang auch noch?

Er heißt auch *Cantus choralis*, weil er vielfach vom Chore, einer Sängerschaar, aber auch, weil er stets im Chore, d. i. der Raum, in dem sich in der Kirche die Priester aufhalten, vorgetragen wurde; *Cantus firmus* heißt er, weil er für alle Zeiten als feste, nie zu verändernde Norm bestand, auch wol darum, weil er in den späteren contrapunktischen Arbeiten vielfach als Basis benutzt wurde, auf der sich andere Stimmen erhoben, die verändert wurden, während er immer derselbe blieb; auch *Cantus planus* wurde dieser Gesang in jener Zeit genannt, indem bei diesen Bearbeitungen seine Melodieglieder nur in gleichlangen Noten erschienen, nicht aber deshalb, weil „alle Noten gleichen Zeitwerth“ hatten, denn das geschah nur ausnahmsweise; *Cantus romanus* hieß er, weil er sich von Rom aus überall hin verbreitete, und *Cantus vetus* zum Unterschiede von dem neuen Mensuralgesange.

48. Spricht man aber nicht oft von zwölf oder vierzehn Kirchentonarten?

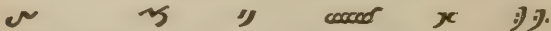
Wenn man von zwölf oder vierzehn Kirchentonarten (Tonreihen) spricht, so zählt man auch jene mit, die später entstanden und von den Tönen A, H und C ausgingen und auch authentisch und plagal gebildet wurden, und zwar: 9) A H C D E F G A, 10) E F G A H C D E, 11) H C D E F G A H, 12) F G A H C D E F, 13) C D E F G A H C und 14) G A H C D E F G. Davon waren nun die Reihen H—F—H und F—H—F wegen der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte nicht im Gebrauch, so daß also nur zwölf gebräuchliche Kirchen-Tonreihen waren, die auch später wieder griechische Namen erhielten. Und zwar die Tonreihe D—A—D: *Dorius*, A—D—A: *Hypodorius*, E—H—E: *Phrygius*, H—E—H: *Hypophrygius*, F—C—F: *Lydius*, C—F—C: *Hypolydius*, G—D—G: *Mixolydius*, D—G—D: *Hypomixolydius*, A—~~E~~—A: *Aeolius*, E—A—E: *Hypoäolius*, C—G—C: *Jonicus*,

G-C-G: Hypojonicus, H-F-H: Hyperäolus und F-H-F: Hyperphrygius. Wann diese griechischen Namen zur Bezeichnung dieser Tonreihen aufkamen, ist nicht genau zu sagen, doch wurden sie schon vom Mönche Hermannus Contractus (1013 geb., gest. 1054 in St. Gallen) und von Guido von Arezzo (gest. 1050) gebraucht.

49. Welche Notirungszeichen wandte Gregor d. Gr. an?

Es wird ihm zwar allgemein die Einführung der Neumen zugeschrieben, doch sind wir der Meinung wie Ambros (Gesch. d. Musik II, S. 69), welcher sagt: „Der Grund, warum sich Gregor der in mehr als einer Beziehung mangelhaften Tonschrift der Neumen bediente, muß wol in dem Umstande gesucht werden, daß diese Notirungsart zu seiner Zeit bei den Sängern schon so völlig eingebürgert war, daß er sich ihrer als einer bereits allgemein verständlichen Schreibweise unbedenklich bedienen konnte“. Die Neumen sind gewisse Strichelchen, Häkchen, Punkte, Halbbogen, Schnörkel und verschiedene andere Figuren, welche über den Worten stehen und das Steigen und Fallen der Melodie durch ihre steigende oder sich senkende Richtung andeuten. Sie machten ursprünglich gar nicht den Anspruch, eine Tonschrift zu sein, sondern waren nur eine Gedächtnishilfe für den Sänger, der seine Gesänge vollkommen auswendig im Kopfe haben mußte und sie sich nicht erst aus den Schnörkeln herausbuchstabiren sollte, die auch in ihren unbestimmten Höherverhältnissen dazu gar nicht angethan waren. Da gewisse Melodiendwendungen in den verschiedenen Gesängen immer wiederkehrten, erhielten die Zeichen dafür auch bestimmte Namen, deren man eine große Menge kennt. Zur Probe seien

hier nur einzelne mitgetheilt: Gnomo, Poereclus, Virgula,



Pandula, Gutturalis, Clinis, Quilisma, Astus, Ygon, u. v. a. Nach ihrer Bedeutung werden die Neumen in vier Classen eingetheilt und zwar 1) in die, welche einen einzelnen Ton bedeuten, 2) die, welche in einem einzigen Zeichen zwei oder mehr Töne darstellen, 3) solche, die besondere Singmanie-

ren bedeuten und 4) solche, die ganze Notenformeln bedeuten. Bis ungefähr zu Ende des 10. Jahrhunderts wurden diese Zeichen ohne Linien über die Worte geschrieben. Erst dann fing man in Italien an, eine Linie zu ziehen, die man F oder C nannte und welche roth (F) oder gelb (C) war, und bei der nun die Zeichen drüber oder drunter zu stehen kamen, wodurch sie erst zur Bedeutung einer absoluten Tonhöhe gelangten. Später fügte man eine zweite Linie hinzu, indem man beide Linien, die rothe und die gelbe, mit einander verband, wodurch die Bedeutung der Neumen noch klärer wurde, da die zwischen den beiden Linien befindlichen Zeichen nur G, A oder B bedeuten konnten. Durch Guido von Arezzo wurden die zwei Linien um noch zwei vermehrt, doch davon später. Hier sei nur noch ein Beispiel, vom Pater Martini (1706—1784) aus einem Missale (Messbuch) des 11. oder 12. Jahrhunderts entnommen, mitgetheilt, bei dem man sich die obere Linie gelb, die untere roth gefärbt denken muß und dem die vermuthlich richtige Entzifferung durch Pater Martini beigelegt ist.

11.

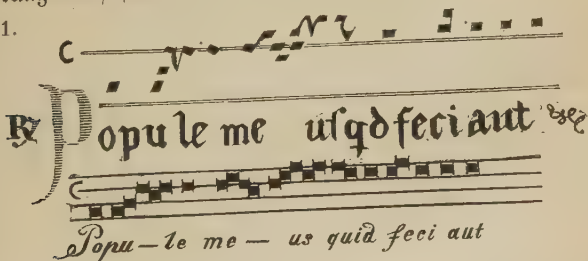


Fig. 14. Neumen.

50. Wurden von den Christen auch Instrumente zur gottesdienstlichen Musik verwendet?

Die Nachrichten, welche wir haben, lassen die Anwendung musikalischer Instrumente beim Gottesdienste der ersten Christen im Allgemeinen ausgeschlossen sein; doch mag bei einzelnen Gemeinden Instrumentalmusik gebräuchlich gewesen sein, da Eusebius und Clemens Alexandrinus davon sprechen, daß die Harfe und der Psalter bei den Privatzusammenkünften der ersten Christen gebraucht wurden. Ebenso sollen feierliche Tänze bei den

ersten Christen während ihrer gottesdienstlichen Zusammenkünfte stattgefunden haben, das lassen die späteren und dringlichen Verbote mit größter Wahrscheinlichkeit vermuthen; zur Zeit des heil. Augustinus scheinen sie nicht mehr gebräuchlich gewesen zu sein, da er sie nirgends mehr erwähnt. Auch von den Instrumenten sagt er nur, daß Das, was einst das Geschäft der Saitenspielerinnen und schamlosen Frauen gewesen, nun für eine Ehre unter den christlichen Jungfrauen und Matronen gehalten werde, so daß man sogar Lehrmeister in dieser Kunst annehme. Außerdem scheinen aber auch hin und wider Orgeln im Gebrauch gewesen zu sein, denn schon früher waren sie den Römern bekannt und ihre Einführung wird dem Papst Vitalianus (657 — 678) wenn auch mit Unrecht zugeschrieben, der sich jedoch um den Kirchengesang sehr verdient gemacht hat. Zur Zeit der Karolinger (8. Jahrhundert) waren sogar schon Orgeln in den Kirchen eingeführt, wenn auch diese weniger zu einem selbständigen Spiel als mehr dazu dienten, den Sängern den richtigen Ton anzugeben, was auch daraus hervorgeht, daß die Tasten von bedeutender Breite waren und geschlagen werden mußten. Was die Gattung der Orgeln betrifft, so mag noch bemerkt werden, daß es anfänglich Wasser- (hydraulische) Orgeln waren, die aber später den Luft- (pneumatischen) Orgeln Platz machten, von denen schon Kaiser Julian Apostata (gest. 363) eine gehabt haben soll, weshalb auch jedenfalls die Nachricht falsch sein wird, daß sie erst vom Kaiser Theophilus (gest. 842) erfunden sei.

Sechstes Kapitel.

Karl der Große. — Hucbald.

51. Welche Fortschritte machte die Musik nach Gregor d. Gr.?

Nachdem durch Gregor d. Gr. im Jahre 604 die Mönche Augustin und Mellitus nach England geschickt worden waren, um das Christenthum zu verbreiten, fand auch dort

der gregorianische Gesang Eingang und war die erste Gesangsschule in Kent, wo sich auch um 660 der Bischof Acca große Verdienste um die Musik erwarb, wie zu gleicher Zeit Bischof Wilfried von Northumberland. Von England aus zogen das Christenthum predigend Mönche nach Deutschland, so Gallus, der Gründer des Klosters St. Gallen in der Schweiz, (im Jahre 614, gest. 646) und sein Lehrer der heil. Columbanus, der heil. Emmeran (gest. 652 in Regensburg), der heil. Willibrord bei den Friesen (gest. 739) und namentlich der heil. Bonifacius oder Winfried, „der Apostel der Deutschen“, welcher als Erzbischof von Mainz 755 von den Friesen getödtet wurde und der nach römischem Muster Gesangsschulen in Fulda (744), Würzburg und Eichstätt gründete. In Frankreich (Gallien) hatte das Christenthum schon eher Eingang gefunden, und mit ihm auch der gregorianische Kirchengesang, der jedoch nach und nach immer mehr verweltlichte und eigenen gallischen Weisen Platz machen mußte, von denen eine als neuntes Psalmtön (Tonus peregrinus) auch von römischen nach Gallien gekommenen Sängern adoptirt wurde. Unter den fränkischen Herrschern war es namentlich Pipin, der Vater Karls des Großen, der sich um die Wiedereinführung des gregorianischen Gesanges verdient machte, wiederholt römische Geistliche nach Paris kommen ließ, welche dort Gesang lehrten, und auch Mönche nach Rom schickte, damit sie unterrichtet würden. Er erhielt auch 757 vom oströmischen Kaiser eine damals als kostbares Kleinod betrachtete Orgel. Erst Karl d. Gr. (geb. 742, Regent mit seinem Bruder Karlmann seit 768 und seit 771 Alleinherrscher, gest. 814) führte die begonnenen Reformen allgemeiner durch.

52. Welche Verdienste erwarb sich Karl der Große um die Musik?

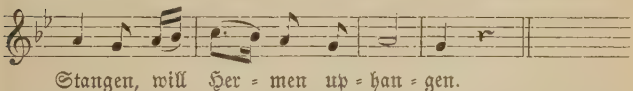
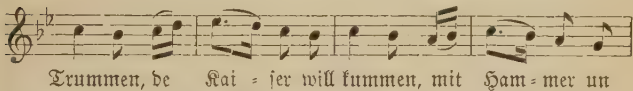
Er war ein großer Freund des Gesanges und darum auch eifriger Beförderer desselben, stiftete darum viele Gesangsschulen, unterhielt sogar eine an seinem Hofe, an welcher Sulpicius die Knaben in der Tonkunst unterrichtete und deren Stunden der Kaiser selbst bewohnte und auch dieselben mitunter leitete. Während er das römisch-deutsche Kaiserreich zu Stande gebracht

hatte, war er auch besorgt, daß überall dieselbe Singweise herrschte und eingeführt wurde, weshalb er sogar, wie schon früher gesagt wurde, die ambrosianische Gesangsweise überall ausrotten ließ, wo sie eingeführt war, und nur Mailand davon verschonte. Namentlich verdient machten sich zwei aus Rom berufene Mönche: Petrus und Romanus, von denen der letztere, durch ein Fieber zurückgehalten, im Kloster St. Gallen eine Gesangschule stiftete, in welcher der gregorianische Gesang von den bedeutendsten Männern aufs Beste gepflegt wurde und von dort aus Eingang in die berühmtesten Klöster fand. Von den berühmtesten Männern, welche diesem Kloster angehörten, seien hier erwähnt: Turtilo (gest. 915), Notker Balbulus (gest. 912), welcher der Erste war, der kirchliche Hymnen componirte und der einen musikalischen Tractat schrieb: »Eplanatio quid singulae etc.«, Notker Physicus (gest. 981), der Verfasser des Othmarliedes, Notker Labeo (gest. 1022), der das älteste deutsche Buch über Musik schrieb, sein Schüler Ekkehard IV. (gest. 1036), der zuletzt nach Mainz berufen wurde und viele Schüler in der Musik bildete, Berno (gest. 1048), später Abt von Reichenau, Dichter und Componist des Meinradusliedes, Hermannus Contractus (gest. 1054), ebenfalls später Mönch in Reichenau, welcher die Hymnen: Salve Regina und Alma Redemptoris dichtete und componirte, u. v. A.

Die berühmteste von Karl dem Großen gestiftete Gesangschule war die zu Metz. Durch seine Siege über die Sachsen gelang es ihm auch, die Cultur und mit dieser die gregorianische Gesangsweise im Osten Deutschlands auszubreiten, wie er sich auch selbst als Dichter und Componist versucht haben soll. Aus jener Zeit haben sich auch noch Proben weltlicher Dichtkunst erhalten, die hier noch erwähnt seien, da es Lieder sind, die also damals gesungen wurden, obgleich sich die Melodie nicht erhalten hat. Wenn sich auch namentlich der Gebrauch der Lieder bei öffentlichen Vorgängen, wie Gottesdienst, Schlachten, Siegesfeierlichkeiten u. dgl., bei den heidnischen Völkern gefunden haben mag, so hatte doch das Christenthum vielfach hemmend darauf eingewirkt; erst durch die Verordnungen Karls d. Gr., bei allen irgendwie religiösen Vorgängen Musik anzuwenden, überhaupt durch seine Bemühungen, musikalische Bil-

zung zu verbreiten, kam auch der Volksgesang wieder mehr zur Blüthe. Eines dieser ältesten Lieder ist das „Hermenlied“:

12.

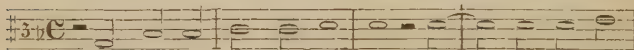


Die Melodie ist eine westfälische Volksmelodie; Bau und Charakter verrathen jedenfalls ein hohes Alter. Den Text bezieht man meist fälschlich auf Hermann, den Cheruskerfürsten; die folgende Erklärung Grimm's („Deutsche Mythologie“, S. 329) hat die meiste Wahrscheinlichkeit für sich: „Hermen, der alte Gott Irmin, wird gleichsam aufgefodert kriegerisches Spiel anzustimmen: Saiten, Pfeifen, Trommeln erschallen zu lassen, der Feind nahe mit Hämmern und Stangen und wolle Hermen aufhängen. Nicht unmöglich, daß sich in diesen durch lange Tradition der Jahrhunderte gegangenen, entstellten Worten Ueberreste eines Liedes erhalten haben, das zu der Zeit erscholl, als Karl d. Gr. die Irminsäule zerstörte“.

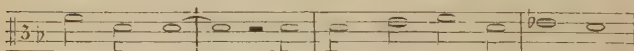
Ein anderes, wol auch in jene Zeit zurückdatirendes Lied ist das „Hildebrandlied“, das in seiner Begebenheit alle Personen des Nibelungenliedes voraussetzt und folgenden Inhalt hat: Hildebrand ist mit Dietrich von Bern viele Jahre außer der Heimat im Hunnenlande gewesen. Bei seiner Rückkehr tritt ihm unerkant sein Sohn Alebrand entgegen, den er als Kind bei seiner Gattin Ute zurückgelassen hatte. Er besiegt den Sohn, erkennt ihn, und kehrt mit ihm zu Ute zurück. Wie es sich in Bezug auf den Inhalt an das Nibelungenlied anschließt, so auch in Bezug auf die Form und den Bau der Strophe, welche die sogenannte Nibelungenstrophe ist. Die uns dazu erhaltene Melodie ist so charakteristisch und zeigt eine solch innige Ver-

bindung mit dem Texte, daß sie jedenfalls älter ist als die Quelle, in der sie uns erhalten: »Bicinia Gallica, Latina, Germanica« etc. Vitenbergae, Georg Rhaw, 1545, Nr. 94. Die ersten zwei Strophen mögen hier mit der Melodie noch eine Stelle finden:

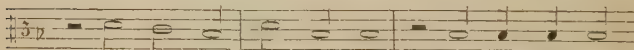
13.



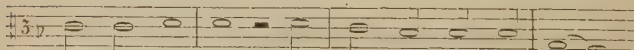
1. Ich will zu Land aus-rei = ten, sprach sich mei-ster
2. Wilt du zu Land aus-rei = ten, sprach sich her-zeg



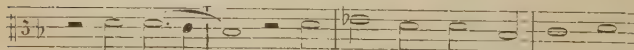
Sil = de = brant, der mir die weg thut wei = sen,
A = me = lung, was b'gegnet dir auf der hei = de?



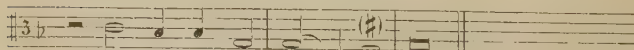
gen Bern wol zu die Land; sie sind mir vn-
ein schnel-ler de = gen jung; was b'gegnet dir



fund ge = wor = den viel man-chen lie = ben Tag.
auf der mar = ke? der jung herr A = le = brant.



Ei = a, gen zwey und dreyß-ig Ja = ren
Ei = a, ja rit = test du selbst zwölft,



Fraw Ut = ten ich nie ge = sach.
von ihm wür-dest an = ge = rannt.

Erwähnt seien noch das französische „Rolandslied“ (Cantilena Rolandi), das die Geschichte eines Helden Karls des Gr. behandelt, und das dem später zu erwähnenden Hucbald zugeschriebene Siegeslied auf König Ludwig III. von Frank-

reich und seinen über die Normannen im Jahre 882 errungenen Sieg:

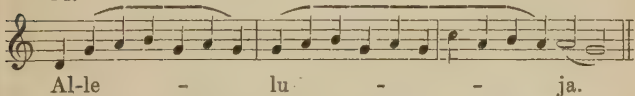
Einen Kuning weiz ich, Heisset herr Ludwig,
der gerne Gott dienet, weil er ihms lohnet.

Die Melodie dazu ist uns leider nicht aufgehoben worden.

53. Wie waren die musikalischen Zustände nach Karl d. Gr.?

Es wurde schon gesagt, daß namentlich das Kloster in St. Gallen von großem Einfluß auf die sociale und musikalische Cultur Deutschlands war und daß es viele Männer barg, die sich durch Dichtung und Composition kirchlicher Gesänge verdient machten, welche den Namen Prosen oder Sequenzen erhielten. Sie entstanden besonders dadurch, daß man vom 9. Jahrhundert an den Responsorialpsalm des Graduals — der Theil der Messe, der dem Evangelium vorangeht — auf einen Vers reducirt hatte; während der Osterzeit jedoch wurde das angehängte Alleluja zu langen Vocalisen verschönköfelt, wie uns das in der katholischen Kirche noch gebräuchliche österliche Alleluja veranschaulichen mag:

14.



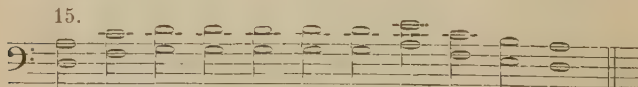
Bei anderen Festzeiten wurden dafür ganze Verse aus den Psalmen oder andere Schriftstellen eingeschaltet, welche ornaturae, farciturae (Füllungen), versus intercalares (Einschubverse), tropi (Rehrverse), festivae laudes oder, wenn sie in ungebundener Rede verfaßt waren, Prosen (prosaes) genannt wurden. Aber auch für die Melismen beim Alleluja legte man Texte unter, die man Sequenzen nannte, entweder weil sie auf die dem Alleluja angehängten Neumen (sequentes neumas) gesetzt waren, oder weil ihnen das Evangelium folgte. Für den Text galt die Regel, daß auf jede Note eine Silbe kommen müsse, wodurch nun Musik und Dichtung in ein neues Verhältniß zu einander kamen, denn während sich sonst der Text, die Worte der Musik anbequemen mußten, lernte jetzt

diese von jenen Maß, Ordnung, geregelte Bewegung, trotzdem daß diese Gefänge noch gänzlich im gregorianischen Gesange wurzeln.

Während sich dieselben von St. Gallen aus immer weiter ausbreiteten, zeigen sich auch schon zu Karls d. Gr. Zeiten Spuren eines mehrstimmigen Gesanges, wenn wir nämlich die Nachricht, daß die von Karl d. Gr. nach Rom gesendeten fränkischen Sängere dort das Organum lernten, dafür annehmen.

54. Was versteht man unter dem Organum?

Unter dem Organum versteht man im Allgemeinen jene Singweise, bei der eine Stimme von einer andern in zumeist parallel mitgehenden Quinten oder Quarten begleitet wird. Außer dieser Art des Organums, welches Ambros („Gesch. d. Musik“ II, S. 137) das Parallel-Organum nennt, giebt es noch ein sogenanntes schweifendes Organum, das zwar auch Quarten-Parallelen als Hauptsache aufweist, in dem aber durchgangsweise Terzen und Secunden vorkommen, diese aber nie so, daß zwei dieser Intervalle auf einander folgen. Während dieses Organum nur zweistimmig auftrat, konnte das Parallel-Organum auch mehrstimmig gesungen werden, nämlich so, daß beide Stimmen gleichzeitig von einer Octave höheren Stimmen vorgetragen wurden. Wenn also ein Gesang wie z. B. folgender von Männerstimmen als Organum vorgetragen wurde:



und diese dann in der Quarte oder Quinte wiederholt wurde, beide Stimmen konnten gleichzeitig von Männern und Knaben in der Octave gesungen werden. Da jedoch hier der Ort nicht sein dürfte, beide Ansichten gegen einander zu prüfen, so sei hier nur noch von dem angeblichen Erfinder des Organums, dem Mönche Hucbald gesprochen.

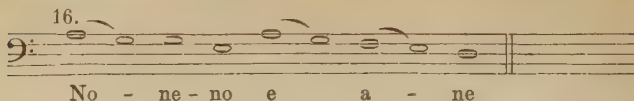
55. Wo lebte Hucbald und welches waren seine Verdienste?

Hucbald (Hugbald, Uhubaldo, Ubaldus) war wahrscheinlich gebürtig aus dem jetzigen Belgien, machte seine Studien in dem Kloster St. Amand sur Elnon, Diöcese Tournay in französisch Flandern unter seinem Oheim Milo, der es aber später aus Künstlerneid durchsetzte, daß Hucbald das Kloster verlassen mußte. Er begab sich nun nach Nevers, später (860) nach Saint-Germain d'Auxerre, wo er bei Heiries, einem der gelehrtesten Männer jener Zeit, Unterricht nahm; darauf kehrte er nach St. Amand zurück, wo er nach dem Tode Milo's (872) dessen Stellung als Leiter der Klosterschule übernahm. 883 übernahm er die Leitung einer ähnlichen Schule im Kloster St. Bertin, ging um 893 nach Rheims, um dort die alten Kirchenschulen zu reorganisiren, und kehrte um 901 nach St. Amand zurück, wo er am 25. Juni 930 (nach Anderen am 21. October 930 oder 20. Juni 935) gegen 90 Jahr alt starb. Außer seinen Verdiensten um das „Organum“ — dessen Erfinder er jedoch nicht ist, da schon zu Anfang des 9. Jahrh. von diesem als einer allgemein bekannten Sache gesprochen wird —, indem er der Erste war, der die Regeln mehrstimmiger Musik ausführlich darlegte, erwarb er sich auch das, eine neue Notenschrift aufgestellt zu haben. Gegen die Neumenschrift trat er scharf auf; „sie leite nur auf unsichere Pfade“, sagte er. Nach dem Vorgange des Boetius, an die Stelle der langen griechischen Tonbenennungen nur Buchstaben zu setzen, wendete Hucbald zur Bezeichnung der Töne lateinische Buchstaben an: I soll die Mese (A), m die Lychanos meson (G), P die Parhypate meson (F), C die Hypate meson (E), f die Lychanos Hypaton (D) bedeuten, z. B.

IM M p im pc f

No - ne - no - e a - ne,

in unserer Notenschrift:



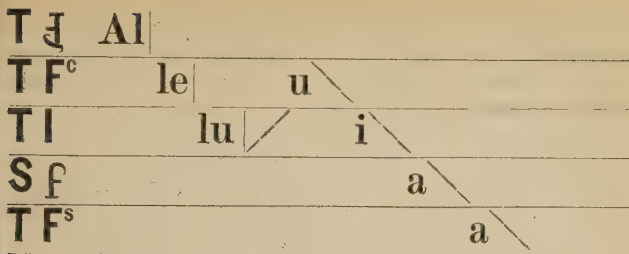
Doch da ihm diese Notenschrift nicht genügte, grübelte er eine andere aus, die sogenannte *Dafian-Notation*, weil sie auf dem *Daseia*, Hauchzeichen (entstanden aus H : F und I), beruht. Da es für die Kirchentöne vier Schlußtöne giebt, stellt er das Zeichen verschieden und mit Hinzuziehung einiger anderer Zeichen erhielt Hucbald die Bezeichnung für vier *Tetrachorde*: *Graves*, *Finales*, *Superiores*, *Excellentes*, und im *Tetrachord* erhielt jedes Zeichen nach seiner Stellung die nähere Bezeichnung: das erste, zweite, dritte, vierte (*archoos*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus*), so daß das ganze Tonssystem folgende Gestalt hatte:

17.

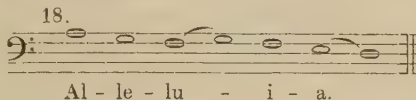
¶ ¶ N ¶	¶¶ I ¶	¶¶ N ¶	¶ E X L	¶¶
<i>arch. deut. trit. tetr.</i>	<i>a. d. tr. t.</i>	<i>a. d. tr. t.</i>	<i>a. d. tr. t.</i>	
Graves	Finales	Superiores	Excellentes	
G A B C	D E F G	a b c d	e f g aa	bb cc

Wenn auch diese Töne-Bezeichnung den Vortheil hatte, jeden Ton genau nach seiner Höhe zu geben, so hatte sie doch auch den Mangel, das Steigen und Sinken der Stimme nicht zu veranschaulichen, und Hucbald erfand dieserhalb eine neue Notirungsweise, bei der er den Text zwischen die Linien schrieb, an deren Rande links die Zeichen T und S andeuteten, ob von einer Linie zur anderen ein halber oder ein ganzer Tonschritt sei. Nach den Silben angebrachte Diagonalstriche leiteten das Auge von einer Linie zur andern. Später verband Hucbald diese Linien noch mit oben erwähneter Zeichenschrift, indem er diese gleichsam als Schlüssel ebenfalls links an den Rand setzte.

B. B.



oder in moderner Notirung:



Die ihm zugeschriebenen Werke sind: »Liber Ubaldi peritissimi musici de harmonica institutione«, »Alia musica« und »Hucbaldi Monachi Elonensis Musica Enchiridias«. Erwähnt wurde schon, daß er der Verfasser des „Ludwigsliedes“ sein soll, wie auch das dem König Karl dem Kahlen von Frankreich gewidmete: Aegloga de Calvis („Lob der Kahlköpfe“) ihn zum Verfasser hat, in welchem jedes Wort mit einem C beginnt.

56. Wie gestaltete sich nach Hucbald die Musik?

Durch die Bestrebungen Hucbalds und durch seine Speculationen hatte sich die Musik von dem griechischen, antiken Wesen freigemacht, sie war eine gänzlich andere Musik, es war ein vollkommen anderes Musiksystern geworden, wenn sie auch theoretisch noch „griechisirte“; und wie das 10. Jahrhundert überhaupt eine bedeutsame Grenzscheide in der Culturentwicklung der Menschheit bildet, so ist es auch ein gewaltiger Markstein in der Entwicklungsgeschichte der Musik; mit ihm beginnt gleichsam die Morgenröthe der neuen Kunst. Und obzwar die Notirungsversuche Hucbalds ohne tieferen Einfluß blieben, so war es doch seine Lehre vom Organum, die weite Fäden schlug. Die „Vielftimmigkeit“, das Zusammenklingen mehrerer Stimmen in jener „einträchtigen Entzweiung“, der

Harmonie, war zu den bereits bekannten musikalischen Elementen: Melodie und Rhythmus vollendend und abschließend hinzugetreten; jetzt erst war eine vollkommen neue, vorläufig kirchliche Kunst gewonnen.

Obgleich nun auch die musikalische Bildung eine weite Verbreitung namentlich durch die Klöster gefunden hatte und sich Musiklehrer aus Deutschland, Frankreich, Italien, Griechenland einen Namen gemacht hatten, erhielt sich unter ihnen viel Unwissenheit, so daß Guido von Arezzo sagen muß: „Wird der Gottesdienst gefeiert, so klingt es oft, nicht als ob wir Gott lobten, sondern als seien wir untereinander in Zank gerathen“. Die Theorie war eben zu verzwickt, mit zu viel anscheinend Genauem, dabei aber durchaus Verwirrendem überladen, und die aus jener Zeit stammenden vielen Mönchstractate über Mensur des Monochords, Rationen der Tonverhältnisse, die antiken Tonarten, die Intervalle u. dgl. halfen das theoretische Dunkel noch mehr verstärken. Da brachte Guido von Arezzo (Guido Aretinus) mehr Licht hinein, Klarheit und Einfachheit in die zahlreichen verwirrten Fäden.

Siebentes Kapitel.

Guido von Arezzo.

57. Wer war Guido von Arezzo?

Guido von Arezzo war ein Benedictinermönch im Kloster Pomposa unweit Ravenna in Italien; wann er geboren wurde, kann nicht angegeben werden, ebensowenig sein Geburtsort, den man jedoch nicht unwahrscheinlich in dem Orte Arezzo annimmt. Durch seine die Schwierigkeiten des Gesanges wesentlich erleichternde Methode hatte er sich viel Einfluß in seinem Kloster, darum aber auch viel Neider verschafft, die es dahin brachten, daß er es verlassen mußte. Während er sich als „Verbannter an fernen Grenzen umhertrieb“, wirkte er eifrig in seiner Thätigkeit fort, so daß sein Ruf bis zu Papst Jo-

hann XIX. (1024—1033) drang, der ihn aus dem Kloster zu Arezzo, wo sich Guido längere Zeit aufhielt, nach Rom berief, wo er die Vortheile seiner Unterrichtsmethode bethätigen sollte, was mit dem besten Erfolge geschah, weshalb ihn der Papst mit vielen Ehren auszeichnete. Sein früherer Prior, der sich damals auch in Rom befand, mußte Guido zu bereden, nach Pomposa zurückzukehren, wo er nun angesehener war, als früher. Gestorben soll Guido am 17. Mai 1050 als Prior des Camaldulenserklusters Arellana sein.

58. Welches waren die Verdienste Guido von Arezzo's?

Wenn sich auch auf diesem „Ehrenschädel“ alle möglichen Kronen musikalischen Verdienstes häufen, so daß der berühmte englische Musikgelehrte Burney (gest. 1814) mit Recht sagt: „Guido ist einer von jenen, durchs Schicksal begünstigten Namen, für welche die Freigebigkeit der Nachkommen keine Grenzen kennt. Er wurde lange im Reiche der Musik als Oberherr angesehen, dem alle herrenlosen Sachen zufallen mußten, nicht bloß solche, auf die er ein anerkanntes und selbständiges Recht hatte, sondern auch Das, was irgend ein Zufall in die Hände seiner Verehrer gespielt. Und sind einmal die Menschen in einem derartigen Zuge von Freigebigkeit, ohne durch Neid oder Nebenbuhler-Ansprüche zurückgehalten zu werden, so warten sie nicht, bis der Klingelbeutel umhergereicht wird, sondern sie geben frei und unaufgefordert, was sie ohne Mühe finden und ohne Bedauern entbehren können“, so bleibt doch auch noch genug des eigenen großen Verdienstes, um seine Erscheinung zu einer der bedeutendsten und hervorragendsten in der Musikgeschichte zu stempeln. Von den ihm zugeschriebenen Erfindungen rühren nicht von ihm her: 1) das Gamma (Γ), die Benennung des tiefsten Tones seiner Tonreihe, wovon die Tonleiter überhaupt den Namen Gamm e erhielt, denn er selbst sagt ausdrücklich: „welches die Neueren beigelegt haben“ und setzte er selbst stets ut dafür; 2) die Bezeichnung der Töne durch lateinische Buchstaben, was schon Gregor d. Gr. gethan hatte; 3) das Monochord (einsaitiges Instrument), das schon seit Jahrhunderten im Gebrauch war; 4) das Clavier, Polysplektrum, Spinett, denn er beruft sich nur auf das Monochord und

benützt auch dieses nur; 5) die Lehre von den Tropen (Modis), die sich schon bei Gregor d. Gr. findet; 6) die Solmisation (Solfisation, ars solfandi) oder Benennung der sechs ersten Töne der Tonreihe mit den Silben: ut, re, mi, fa, sol, la, da sich in keiner seiner Schriften etwas Positives darüber findet. Nur an einer Stelle seines Briefes an Bruder Michael (im Kloster Pomposa, den er von Rom aus schrieb, sagt er ganz kurz: „um seinen Knaben das Tonmerken beizubringen, pflege er beim Unterricht sich nachstehender Melodie zu bedienen“:

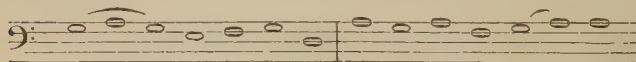
19.



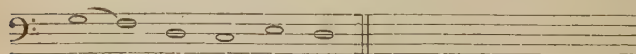
Ut que-ant lax - is re - so - na - re fi - bris



mi - ra ge - sto-rum fa-mu-li tu - o - rum



sol - - ve pol-lu - ti la - bi - i re - a - tum



San - cte Jo - an - nes.

in welcher der heil. Johannes der Täufer, als Schutzpatron der Sänger, gebeten wird, von ihnen die Heiserkeit fern zu halten, damit man ihn preisen und loben könne. Diese Melodie fängt jeden neuen Abschnitt mit einem immer eine Stufe höheren Tone an und deshalb giebt nun Guido seinem Freunde den Rath, sich durch Uebung dahin zu bringen, die Anfänge dieser sechs Absätze gut zu merken, um jeden Absatz, welchen er eben will, mit Sicherheit angeben zu können, dann sei er auch im Stande, dieselben sechs Töne, wo immer sie nur vorkämen, mit Leichtigkeit anzugeben. Forkel („Gesch. d. Musik“, II, S. 279) sagt nun sehr richtig: „Wie es nun zugegangen sei, daß der

Gebrauch dieser Silben als Benennung der Töne nach den Zeiten des Guido in einen so allgemeinen Umlauf gekommen, und nach und nach all die Uebel hervorgebracht hat, die nothwendig aus ihrer Unzulänglichkeit für sieben Töne entstehen mußten, ist nicht zu begreifen. . . . So lange wir daher den Guido und seine ihm zugeschriebenen Erfindungen gewiß immer am billigsten und richtigsten nach seinen eigenen Worten beurtheilen werden, so lange müssen und können wir auch annehmen, daß das, wovon er selbst schweigt, ihm nur aufgebürdet worden, daß er folglich an den Uebeln, die der mißverständene Gebrauch seiner Silben in der Folge der Jahre veranlaßt hat, unschuldig sei“. Und daß dem Guido diese sechs Silben kein Princip, kein neues Lehrsystem, sondern nur ein Bequemlichkeitsmittel waren, läßt sich auch daraus abnehmen, daß verschiedene, gleichzeitig mit Guido lebende Schriftsteller Nichts von der Solmisation erwähnen, so z. B. Berno (S. 66), Hermannus Contractus (S. 66), der heil. Wilhelm, Abt zu Hirschau (um 1068), der sogar in seinen Schriften Guido's Lehrsätze erklärt und verbessert. Erst bei Engelbert von Admond (um 1280) findet sich das vollkommene Solmisations-System. Während Guido stets betont, daß seinem System die Octaven-Reihe zu Grunde liege, beruht die Solmisation nur auf dem Hexachord, sechs Tönen, analog den sechs Anfangsilben des vorhin mitgetheilten Johannes-Hymnus: C D E F G A. Das Charakteristische des

ut re mi fa sol la.
 Hexachords war, daß der halbe Ton zwischen der dritten und vierten Stufe (mi - fa) lag, was unter allen Umständen festgehalten werden mußte, so, wenn z. B. eine Melodie die Grenzen des Hexachords überschritt, oder aus einem Hexachord ins andere übergrieff. Bestand also eine Melodie z. B. aus den C D E F G A H C, so wurde der zweite Halbtonschritt H - C auch mit Mi - Fa bezeichnet und A hieß dann nicht la sondern re. Wurde aus H ein B gemacht, so daß das Mi - Fa zwischen A und H war, so hieß das G — re und a hatte als dritte Bezeichnung mi, weshalb bei alten Schriftstellern das A auch A la mi re genannt wird. Ebenso verschieden ist diese Bezeichnung bei den anderen Tönen; so nannte man unser H: B fa mi, das

C: C sol fa ut, daß D: D la sol re u. s. f. Dieses beschwerliche, aber bei einer solchen Einrichtung nothwendige Uebel nannte man auch Mutation. In Folgendem ist die Uebersicht aller Hexachorde und die dadurch zum Vorschein kommende verschiedene Benennung der Töne gegeben.

e							la
d						la	sol
c						sol	fa
h					Fünftes H.		mi
b						fa	
a						la	mi re
g						sol	re ut
f						fa	ut
e						mi	
d						re	
c						ut	
h						mi	
b						fa	
a						mi	re
g						re	ut
f						ut	
e							
d							
c							
h							
A							
G							

Das Bestreben, diese verwickelte Methode, das Kreuz aller späteren musikalischen Lehrer und Lernenden *), zu erleichtern, machte sich auch bald bemerkbar. Eines der ersten Erleichterungsmittel scheint die Erfindung der sogenannten *guidonischen* oder *harmonischen Hand* zu sein, die auch mit Unrecht dem Guido zugeschrieben wird, da sich in seinen Schriften keine Silbe darüber vorfindet, sondern es in dem zur Zeit seines Todes geschriebenen Werke »*De musica et tonis*« von dem schon erwähnten Wilhelm, Abt von Kloster Hirschau, zuerst genannt wird. Sie bestand darin, daß die Tonbenennungen auf die

*) Wie man über die Solmisation zu Anfang des 18. Jahrh. dachte, mag folgendes Gedicht aus Mattheson's „Das Beschützte Orchestre“ (Hamburg 1717) beweisen:

* * * * *

BErwünschtes Ut Re Mi! Verdamntes Fa Sol La!
 Da dich von ferne nur das Titul-Blat ließ blicken,
 So war ich schon voll Furcht, der Cantor wäre da
 Voll Unbarmherzigkeit, und gerbte mir den Rücken.
 Ich denke wohl daran, wie er mich abgeblaut,
 Da ich nicht so geschickt, wie er, zum faloliren;
 Daß mir die Stunde noch vor deinem Rahmen graut,
 Und zittere, wenn ich dich soll hören musciren.
 Ich liebe die Musc, und habe tausendmahl
 Ihr meine Poesie zu Diensten überlassen;
 Doch deine Tyranny war meine Hergens-Quaal,
 Daß ich die edle Kunst fast drüber müste lassen.
 O lauderwelsches Zeug: •Ut re mi fa sol la!
 Wie seltsam muste sich mein Kopf darbey geberden!
 Ja, da ichs izt genennt, ist mir das Speyen nah,
 Und will mir grün und gelb vor meinen Augen werden.
 Was brauchts ihm viel? Wer war dein Vater Aretin?
 Ein Atheist. Und so wird alle Welt ihn nennen.
 Ein böser Vater kan nicht gute Kinder ziehn,
 Und Atheisten sind mit Feuer zu verbrennen.
 Darumb ins Feuer nur, ins Feuer mit dir nein,
 Du Atheisten-Brut! Du bist nicht werth, zu leben.
 Will irgend jemand noch dein Advocate seyn?
 Dem soll man was aus dir zum Recompence geben.
 Das erste von dem **Fa**, das andere von dem **SO**,
 Das erste von dem **Ut**. Aus diesen drey Buchstaben
 Wird ein Französisch Wort. Das schickt sich trefflich wohl,
 Daß ers vor seine Müh zu Lohne möge haben.

Menippus.

Fingergelenke der linken Hand („weil sie dem Herzen näher, folglich der Meinung einiger alten Schriftsteller nach bequemer als die rechte zum Unterrichte war“) gezeichnet waren und man sie danach abzählen konnte. Die Spitze des Daumens erhielt den tiefsten Ton Γ (G), das mittelmste Gelenk A und das unterste B (H); die untersten Gelenke vom Zeige- bis kleinen Finger hatten die Töne c d e f, die folgenden Töne: g a h (b) standen am kleinen Finger hinauf, die Spitzen des Gold-, Mittel- und Zeigefingers hatten die Töne \bar{c} \bar{d} \bar{e} , die Töne f und g standen abwärts am Zeigefinger, a und h am zweiten Gliede (von unten) am Mittel- und Goldfinger, \bar{c} und \bar{d} am zweiten Gliede (von oben) von Gold- und Mittelfinger und e, „als Höchstes und Letztes in dieser Tonwelt, wie das Auge der Vorsehung“ über der Spitze des Mittelfingers.

Wenn nun auch Guido den Ruhm aller dieser Erfindungen entbehren muß, so bleibt doch seine eigentliche Bedeutung, wie schon gesagt, immer noch groß genug, da er der Musik, „die vor ihm aus einem unsicher und ungenau vom Lehrer auf den Schüler traditionell überlieferten Musikmachen bestand, eine sichere, nicht mehr zu verrückende Norm in Schrift und Uebung gegeben hat“. Schon seine Vereinfachung des Liniensystems war ein bedeutender Schritt dazu. Während früher jeder Ton seine eigne Linie hatte, reducirte er die Zahl der Linien auf vier: die obere grün, die dritte von oben roth, die anderen beiden nur mit dem Griffel eingeritzt, auf welche die Neumen mit Benutzung der Zwischenräume notirt wurden. Links an den Rand gesetzte Buchstaben erklärten die Bedeutung der Linien und Zwischenräume, und während bei Huchald jede Linie ihren eignen Buchstaben erhielt, fand Guido das nicht mehr nöthig; die grüne Linie bedeutete c, die rothe f, die anderen beiden also d und a. Zur Bezeichnung der Noten behielt er zwar noch die Neumen bei, von jetzt an stand es aber nicht mehr im Belieben des Einzelnen, diese so oder so zu deuten, jedes Zeichen hatte an seinem Platze nur eine Bedeutung. So sagt Guido selbst: „Neumen aber, die auf verschiedenen Linien oder Zwischenräumen angebracht sind, tönen verschieden, auch wenn sie sonst ganz dieselbe Gestalt hätten“. Ebenso vereinfachte er die Lehr-

methode beim Gesang-Unterricht, und zwar derart, daß es ihm gelang, Schüler aufzuweisen, die im Stande waren, nach Monatsfrist ihnen unbekannte Gesänge vom Blatt zu singen. Bei dieser Methode spielten die sechs Solmisationssilben die Hauptrolle, durch die er eben ein ganz anderes System schuf, als das bisherige, namentlich auf Boetius beruhende, war. Wahrscheinlich zu demselben Zwecke schlug er eine Compositionsweise vor, die darin bestand, daß er unter die Noten des Monochords die Namen der Vocale folgendermaßen stellte:

Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	ḃ	c	d	e	f	g	a	ḃ	c	d
a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o

Nach dieser Tabelle fand man für jeden beliebigen Text nach den Vocalen desselben eine Melodie. Diese Compositionsweise hatte zwar nicht viel positiven Werth, ihr Resultat findet aber Joh. Cottonius, der etwa 100 Jahre später als Guido lebte, „wahrhaft schön“. Endlich machte Guido gegen Hucbald noch einen Fortschritt insofern, als er dessen schweifendes Organum noch freier gestaltete und namentlich mehr die Terz anwendete, die ihm schon als zulässiges Intervall galt, während ihm die reine Quintenfolge zu hart klang.

Achtes Kapitel.

Der Discantus und Fauxbourdon. Die Mensuralmusik.

59. Was versteht man unter dem Discantus?

Der Discantus bezeichnet jene Entwicklungsstufe der durch Hucbald und Guido zuerst versuchten mehrstimmigen Musik, auf welche diese durch die verschiedenen Experimente der Musikgelehrten jener Zeit gelangte und wobei man anfang, Dissonanzen und Consonanzen zu unterscheiden. Bald nach Guido bei Johannes Cottonius, über dessen Lebensumstände man nichts Näheres weiß, und den man vielfach mit dem im Jahre 1047 in der Abtei St. Matthias bei Trier als Mönch

lebenden Johannes Scholasticus identificirt, ist schon das „Organum“ des Hucbald aufgegeben und man versucht die Stimmen in der Gegenbewegung. Mehr als zwei Stimmen kommen aber noch nicht vor, daher auch der Name Dis-cantus, Déchant (Doppelgesang), und zwar bestand dieser Gesang aus einem gegebenen Thema (cantus prius factus, cantus firmus), das meist in der tieferen Stimme war und Tenor genannt wurde, und der diesem Thema angepaßten Melodie: Discant, die höhere Stimme. Von dieser Gesangsweise gab es zwei Arten: eine einfache und eine verzierte. Bei der ersteren sang der Discantirende mit dem Tenor zumeist unisono und brachte nur hin und wider das Intervall der Terz oder andere an, wie aus folgendem Beispiele aus dem zwölften Jahrhundert ersichtlich:

20.

Tenor.

Ver - bum bo - num et su - a - ve

per - so - ne - mus il - lud a - ve.

Der Schluß geschah stets im Einklang. Der verzierte Discantus „bestand in verschiedenen Melismen und bunten Figuren, die über dem Tenor nach Einsicht und Geschmack ausgeführt wurden und bei denen oft höchst bizarre Tongänge vorgekommen sein mögen“. Nicht viel später wagte man auch eine zwei- und dreistimmige Begleitung des Tenors, wo dann die anderen Stimmen motetus, triplum und quadruplum genannt wurden. Motetus hieß die zweite Stimme, weil sie gegen den Text des Tenors einen Denkspruch, motto, mot, oder etwas

Ähnliches hören ließ und in der Folge nannte man Gesänge, welche einen Psalmen- oder andern Bibelspruch, Verse aus alten kirchlichen Hymnen zc. enthielten, danach Motetten. War der Inhalt des Textes weltlicher Natur, namentlich ein Liebeslied, dann hießen diese Gesänge Cantilenen.

Namentlich in Frankreich war das Discantisiren zu Hause und wurde dort „mit rasender Liebhaberei“ getrieben; der König hatte dafür eine eigene »Chapelle musique du roi« und geregelter Unterricht im Discantisiren wurde an allen großen Kirchen Frankreichs gelehrt, die man Maîtrisen, Meisterschulen nannte, wie auch darüber ganze Tractate geschrieben wurden. Aus dem zwölften Jahrhundert werden als Verfasser solcher Tractate genannt: Guido, Abt von Chalis im Kloster Citeaux (Burgund), Johann de Garlandia (auch Gerland) aus Lothringen, Canonicus der Abtei St. Paul in Besançon, im 13. Jahrhundert: der Dominicaner Hieronymus (von seinem Vaterlande Mähren de Moravia zubenannt), welcher um 1250 im Kloster St. Jacob in Paris starb, Franco von Cöln (de Colonia), auch Parisiensis magister genannt, „einer der geschichtlich merkwürdigsten Tonlehrer des Mittelalters, welcher fast zuerst Ordnung auf dem theoretischen Gebiete der Musik geschafft hat“, und dessen Schriften: »Compendium de discantu« und »Musica et cantus mensurabilis« die ausführlichsten seiner Zeit sind, und im 14. Jahrhundert: Johann de Muris, der weitberühmte Magister der Sorbonne, und Philippus de Vitry.

Aus diesen Tractaten ergibt sich, daß man durch das Experimentiren immer mehr dahin gelangte, eine feste Norm für die Anwendung bestimmter Intervalle zu erlangen. Und wenn auch z. B. die Folge zweier Quintenparallelen nicht direct verboten wird, so wich man ihnen doch mit unverkennbarer Absichtlichkeit aus oder wußte sie durch Gegenbewegung zu umgehen, was auch mit den Octaven-Parallelen der Fall ist. Auch für die Intervallen-Schritte des Tenors hatte man gewisse Regeln; so wurde der Quartensprung nie angewendet, während alle anderen Intervalle vorkommen durften. Ueberhaupt waren nun schon beide Stimmen, Tenor und Discant, wie auch später Triplum, Quadruplum etc. ein sich gegenüberstehendes Selbst-

ständiges geworden, und so unbeholfen damals die Kunst auch noch war, der eigentliche Contrapunkt, die selbständige Führung mehrerer Melodien neben einander, wurde damit angebahnt. Bei Johannes de Garlandia findet man schon, daß der Discant als eine wirkliche Gegenmelodie aufgefaßt wird. Er sagt nämlich, „man gebe der Musik Färbung (color) durch drei Mittel: durch den geordneten Klang (sono ordinato, d. i. wol durch einen regelmäßig geordneten Discantus überhaupt), durch Fiorirung (florificatione) und durch Wiederholung (repetitione). Letztere ist eine doppelte: entweder in derselben Stimme (wenn darin eine ganze Phrase wiederholt wird) oder in verschiedenen Stimmen, wenn dieselbe Phrase in verschiedenen Momenten von verschiedenen Stimmen vorgetragen wird“, z. B.

21.

The musical notation consists of two systems, each with two staves. The first system is labeled 'A' above the top staff and 'B.' below the bottom staff. The second system is labeled 'B.' above the top staff and 'A.' below the bottom staff. Both systems are in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: System 1, Staff A: G4, A4, B4, A4, G4; Staff B: F4, G4, A4, B4, C5. System 2, Staff B: G4, A4, B4, A4, G4; Staff A: F4, G4, A4, B4, C5.

Marchettus de Padua, welcher zu Neapel lebte und »Lucidarem Mus. planae« 1274) und »Pomerium« (1283 oder 1309) schrieb, erwähnt die sogenannte »Permutation, d. i. die Veränderung eines Tones auf derselben Stufe durch \sharp oder \flat und giebt dazu ein Beispiel, in dem beider sich wieder eine an-

dere wichtige contrapunktische Manier, die Verkehrung des Thema, ankündigt“:

22.



„Eine ganz eigene wunderbarlich geschmacklose“ Manier des Discantus ist der sogenannte Ochetus (Hocquetus, Hocetus, Occheto), welche darin bestand, daß man die Noten nicht vollkommen nach ihrem Zeitwerth aushielt, sondern sie durch Pausen (sospiri) unterbrach, so daß die Töne wie schluchzend, seufzend gesungen wurden, woher wol auch der Name ochetus (Schluchzer) herkommen mag.

Ueber das Harmonische dieser Compositionen sei noch bemerkt, daß es zumeist ziemlich ungenießbar ist. „Nur äußerst selten zeigt sich jene gebieterische Nothwendigkeit, welche die verschiedenen harmonischen und melodischen Elemente einer Tonleiter zu einem Hauptton, zur Tonica, in Beziehung setzt, und selbst zur Tonart des römischen Kirchengesanges, wie sie sich aus der Zusammensetzung der acht gregorianischen Tonleitern entwickelt hatte, steht die damalige Harmonie in keiner näheren Beziehung. Diese Erscheinung ist aber um so verwunderlicher, als die Melodie des Discant im Allgemeinen ziemlich gewandt, oft sogar lieblich und in einer bestimmten Tonart gehalten ist. Im Ensemble freilich verschwinden diese Eigenschaften. Die Harmonie, bald fade bis zum Aeußersten, bald von entsetzlicher Rohheit, entbehrt ganz und gar der Ordnung und Einheit; nicht selten sieht man sogar zwei Stimmen vereinigt, welche verschiedenen Tonarten angehören und jede ihre besondere Vorzeichnung haben“. Man kannte eben noch keine Tonalität, keine Harmonie, nicht die Verbindung der Töne zu Accorden, sondern nur Tonreihen, die Folge der Töne als Nebeneinander. Daß durch den Fortschritt, mehrere Tonreihen gleichzeitig nebeneinander zu führen, die, wie auch schon bemerkt, selbst nicht einmal dem Texte nach conform waren, die Harmonie, wie wir sie verstehen, vorbereitet wurde und ein ganz anderes Musiksystem zur Folge hatte, wurde gar

nicht beabsichtigt. Eines ergab sich naturgemäß, vielleicht erst nach Jahrhunderten, aus dem Andern. Knospen brachen und brechen überall hervor, da und dort zeigt sich dem Auge des Forschers ein neues grünes Blättchen, ein frischer Keim, was erst in der Folge und durch das Mitwirken neuer Kräfte, durch das Hinzutreten frischer Triebe zur Bedeutsamkeit des Weiterentwickelnden gelangte.

60. Was versteht man unter Fauxbourdon?

Mit dem Ausdruck Fauxbourdon bezeichnet man jene Compositionsart, die gleichfalls in jener Zeit zur Geltung kam und darin bestand, daß die den Cantus begleitenden Stimmen mit diesem in Sextaccorden fortschritten, mit Ausnahme des Anfanges und Schlusses, wo die eine Stimme die Octave, die andere die Quarte oder Quinte angab, wie dies aus folgendem Beispiel ersichtlich:

23.

Cantus.

The musical score is written on three staves. The top staff is labeled 'Cantus.' and features a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and quarter notes. The middle staff is labeled 'Contra-Tenor.' and the bottom staff is labeled 'Tenor.' Both are written in bass clef with a common time signature. They provide harmonic support to the Cantus line using chords, primarily sextaccords, with some intervals of a fourth and a fifth at the beginning and end.

Die Verwandtschaft mit dem Organum Huchalds ist auffallend; der Fortschritt dagegen besteht in der Hinzufügung des dritten Intervalls, wodurch die Quartenparallelen ihre Anstößigkeit verloren. „Der Fauxbourdon in bloßen Sextaccorden war also im Grunde doch nur ein veredeltes, anhörbar gewordenes Organum und ebenso mechanisch wie dieses.“ In Italien, wo diese Gesangsweise erst durch Gregor XI. (Papst seit 1378) Eingang fand, hieß sie: »Falso bordone«. Die Bedeutung dieses Namens wird verschieden erklärt; so sagt der berühmte Musikschriftsteller Michael Praetorius (geb. 1571, gest. 1621) in seinem berühmten Werke: »Syntagma Musicum« (1. Theil 1615, 2. und 3. Th. 1619), daß der

Name Bourdon „eine große Hummel bedeute, welche daher rauschet, summet und brummet“, indem diese Art zu singen „keine liebliche, sondern rauschende, summende Harmonie gebe“. An einer anderen Stelle desselben Werkes sagt der Verfasser, daß man diesen Ausdruck auch deshalb gebraucht habe, weil in diesen Gesängen der Tenor, welcher auch Bordone, Stütze, Stab, Träger heiße, nicht die eigentliche Grundstimme sei, sondern die höhere Terz derselben singe, also ein falscher Tenor, Falso bordone, sei.

Ferner sei hier noch erwähnt, daß dieser Ausdruck später noch andere Bedeutungen erhielt und zwar folgende: man bezeichnete damit eine Art regelmäßigen, vierstimmigen Contrapunkts, welcher nur aus Consonanzen bestand, hin und wider einige Ligaturen enthielt und zwar zu einem in einer der vier Stimmen liegenden Cantus, der ohne eigentliche Tacttheilung war. Diese Falso - bordoni haben sich bis heute erhalten. Weiter bezeichnete man jene Art des Psalmodirens damit, bei der die Melodie als Baß auf der Orgel gespielt wurde, während dazu „eine einzelne Stimme als Contrapunto alla mente (frei improvisirter Contrapunkt) mit Passagen, Appoggiaturen, Trillern und Kunststücken aller Art darüber frei figurirte. Die vier Stimmen wechselten von Vers zu Vers, der Canto fermo im Baß aber durfte nicht geändert werden. Endlich bezeichnet H. Schütz (geb. 1585, gest. 1672) in dem Vorwort zu seiner „Auferstehung“ (1623) mit Falso bordone den Sprechton in der Psalmodie, „in welchem eine Anzahl Silben nacheinander auf demselben Tone gesungen werden und nur hin und wider melodische Bewegungen vorkommen, und zu dem, so lange er dauert, der Baß oder Accord ausgehalten wurde“. Mit dieser Erklärung stimmt auch Christoph Demantius (geb. 1567, starb 1643 als Cantor in Zittau) in seinem »Isagoge Artis Musicae« (Freiberg, 1656) überein, wo er im Appendix sagt: »Falso bordone ist, wenn in einem Gesange viel syllaben oder Wörter unter einer einigen Noten gesungen werden“ und H. Schütz giebt noch für den Organisten den Rath: „So lange der falsobordon in einem thon weret, er auf der Orgel, oder Instrument, mit der Hand immer zierliche vnd appropriirte Reuffe oder passagi darunter mache,



welche diesem Werke, wie auch allen andern falsobordonen die rechte Art geben". Man sieht, die Sache hatte sich ins gerade Gegentheil verändert.





61. Was versteht man unter Mensuralmusik?



Unter Mensuralmusik versteht man jene Weiterentwicklung der Kunst seit ungefähr dem Anfange des 13. Jahrhunderts, welche darin bestand, daß man anfang, Länge und Kürze, die Dauer der Töne genau zu bestimmen. Es hatte zwar auch schon die frühere Musik aus länger und kürzer gehaltenen Tönen bestanden, es war jedoch nur mehr eine relative, keine absolute Dauer, eine Dauer, die sich nur nach der Länge und Kürze der Silben richtete, während man dann, als sich die Töne von der Prosodie unabhängig machten, auch eine metrisch lange Silbe auf eine kurze Note, oder umgekehrt, sang und brachte. So mußte sich auch eine bestimmte Mensur der Töne als Nothwendigkeit ergeben, als man mehrstimmig zu singen anfang, jede Stimme ihren eigenen Tongang und wol auch gar selbständigen Rhythmus bekam. Dadurch wurde auch eine neue Notenschrift nothwendig, und obgleich sich die Neumen noch bis ins 14. Jahrhundert in Kirchenbüchern in den mannigfachen Gestalten als „Fliegenfüße“ und „Hufeisenschrift“ erhielten, welche gleichsam die Uebergangsform zwischen der Neume und Mensural- (oder Choral-) Note bilden, entwickelte sich die neue (Mensural-) Notenschrift nebenher ziemlich rasch. Da die neuentstehenden Compositionen mit dieser Schrift geschrieben wurden, erhielt diese auch im Gegensatz zum Gregorianischen Gesange den Namen: *Musica quadratis* (viereckige Musik, weil die Mensuralnote viereckig war), „oder nach den mannigfachen oft sehr bunten Figuren, welche die Mensuralnote zumal in den sogenannten Vigaturen bildete, „Figuralmusik (*musica figuralis*)“.


62. Wie war die Mensuralnotenschrift beschaffen?

Nach den zahlreichen Schriftstellern, welche uns darüber Nachricht geben, hatte sich dieselbe zu einer sehr weitläufigen und durchaus complicirten Theorie entwickelt, die vollständig darzulegen hier nicht der Ort sein kann, weshalb nur das Nothwendigste darüber folgt.




Die ältesten Mensuralisten kennen nur zwei Tonzeichen: Longa  und Brevis , von denen die Longa perfect,

d. h. die Brevis dreimal enthaltend war (auf die göttliche Dreieinigkeit, die wahre und höchste Vollkommenheit, anspielend), wenn ihr eine zweite Longa folgte, oder sie war imperfect, d. h. sie enthielt die Brevis nur zweimal, wenn ihr eine Brevis folgte, welche dann als drittes Tactglied zu ihr gehörte, z. B.   und  . Franco von Cöln


kennt schon vier Notengattungen; außer den genannten noch die Duplex longa (später Maxima genannt), welche perfect aus 3 Longa, imperfect aus 2 Longa bestand und so aus-
sah:  und die Semibrevis: , deren die Brevis auch

3 oder 2 enthielt. Bei Johannes de Muris (*„Musica practica“*, um 1323) findet sich noch die Minima , von welcher die Maxima im Perfectum 81, oder die Semibrevis 3 (oder imperfect 2) enthielt.

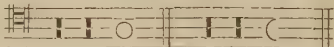
63. Worin bestand ferner die Mensuralnotenlehre?

Außer der eben erwähnten Noten-Eintheilung unterschied man ferner: die Gradus und deren Tactzeichen. Die alten Mensuralisten verstanden unter Gradus die Masse der vier größeren Notengattungen, nennen aber stets nur drei: Tempus, Modus und Prolatio. Das Tempus ist das Maß der Brevis, welche später als Tacteinheit allgemein angenommen wurde, und ist entweder perfect ($\frac{3}{1}$) oder imperfect ($\frac{2}{1}$). Das Zeichen für das Tempus perfectum ist: , später auch: ; für das Tempus imperfectum . Das Tempuszeichen bezieht sich aber nur auf die Mensur der Brevis, nicht der anderen Gradus; während das Tempus perfect ist, können diese auch imperfect sein, und entgegengesetzt können die anderen Gradus perfect sein, wenn die Brevis imperfect ist. Die Prolatio bedeutet die Theilung der Semibrevis in drei oder zwei Minimae. Erstere, die Prolatio major, wird durch

○ oder C bezeichnet, während das Fehlen des Punktes anzeigt, daß die Semibrevis nur zwei Minimae enthält. Der Modus ist zweierlei, entweder minor oder major. Der Modus minor ist das Maß der Longa, ebenfalls perfect oder imperfect. Die ältere Bezeichnungsart für den Modus minor perfectus


war:  also die auf einer oder zwei


Linien stehenden Pausen der Longa perfecta. Der Modus minor imperfectus wurde entweder gar nicht bezeichnet oder


durch: , zwei auf gleicher Li-

nie stehende Pausen der Longa imperfecta. Durch die Stellung der Pausen vor dem Tempuszeichen und bald hinter dem Schlüssel gelten sie nur als Moduszeichen, nicht als Pausen; stehen sie aber hinter dem Tempuszeichen, dann bedeuten sie beides. In späterer Zeit wurde der Modus minor perfectus mit O 2, der imperfectus mit C 2 bezeichnet. Der Modus major ist das Maß der Maxima und enthielt perfect die Longa drei-, wenn imperfect zweimal. Bezeichnet wurde der Modus major perfectus bei dem Tempus perfectum ohne

Prolatio mit: , bei dem Tempus imper-

fectum ohne Prolatio mit: , der Mod.

maj. imperfect. mit dem temp. perfect. 

und mit dem temp. imperfect.: . Für

die Maxima perfecta kam später das Zeichen O 3, für die M. imperfecta: C 3 in Gebrauch.

Ebenso unterschied man den Tactus, die Tacttheilung, wenn man auch keine Tactstriche kannte. Er war eine durch aufeinanderfolgendes mäßiges Niederschlagen und Erheben der Hand gemessene Zeitbewegung. Ein solcher Tactus machte den feststehenden Zeitwerth (integer valor) der Semibrevis aus, so daß also die Brevis perfecta deren drei, die imperfecta zwei erhielt. Sollte die Bewegung beschleunigter oder

langsamer werden, so zeigte man dies durch folgende Zeichen an: a) bei der Diminutio oder Verminderung des integer valor. Dieselbe war 1) Diminutio duplex (diminutio diminutionis, propotia quadrupla), wenn nach dem Zeichen C oder C der Bruch $\frac{2}{1}$, oder nach dem Zeichen C der Bruch $\frac{4}{1}$ oder ein anderer, dessen Zähler den Nenner viermal enthält, oder wenn auch nur das Zeichen D stand, wodurch die Schnelligkeit der Bewegung auf das Vierfache stieg, während 2) bei der Diminutio simplex die Bewegung nur doppelt so schnell war, was durch C oder C oder $\text{C} \frac{2}{1}$, oder ein anderer Bruch, dessen Zähler den Nenner zweimal enthält, oder nur durch $\text{C} 2$ angezeigt wurde. Im Tempus perf. hatte man 3) die Proportio dupla, wodurch die Bewegung doppelt schnell wurde und was durch D , oder durch $\text{O} 2$ oder $\text{O} \frac{2}{1}$ angezeigt wurde, und 4) die Proportio tripla, durch $\text{O} 3$ oder $\text{O} \frac{3}{1}$ angezeigt, wodurch die Bewegung dreimal schneller wurde. Wollte man dagegen langsamere Bewegung, so hatte man dafür b, die Augmentatio oder die Vermehrung der Zeitdauer der Noten, und zwar bezeichnete $\text{C} \frac{1}{2}$ (Proportio subdupla) die doppelt, $\text{C} \frac{1}{3}$ (Prop. subtrippla) die dreifach und $\text{C} \frac{1}{4}$ (Prop. subquadrupla) die vierfach langsamere Bewegung an. Außerdem zeigte man auch diese verschiedenen Bewegungen durch Ueberschriften, z. B. Brevis sit Maxima, Semibrevis sit Longa oder Maxima sit Longa, Longa sit Brevis an.

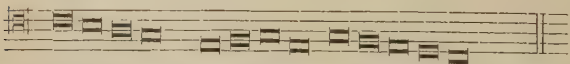
Zur Mensuraltheorie gehörte ferner die Lehre von den Punkten (\cdot oder \surd), die folgendermaßen angewendet wurden: a) das Punctum additionis, rechts von der Note und diese um die Hälfte des Werthes vergrößernd; b) das Punctum divisionis, wenn beide Zeichen: \cdot oder \surd zwischen zwei Noten gesetzt, wodurch der Tact nur eine Scheidung erhielt, ähnlich wie von unserem Tactstrich; c) das Punctum perfectionis, dasselbe Zeichen, bewahrte die Note von größerem Werthe vor der Imperfection durch die folgende kleine, und d) das Punctum alterationis, welches vor oder über der ersten von zwei Noten gleichen Werthes stand und die zweite Note alterirte, in ihrem Werthe verdoppelte.

Entzog man aus gewissen Ursachen einer Nota perfecta etwas von ihrem Werthe, so nannte man dies die Imperfection

perfecter Noten, was jedoch nur an den vier größeren Notengattungen ohne Aenderung des Tactzeichens durch Noten, Pausen oder Schwärzung der imperfect zu messenden Noten geschah. Die Imperfection ist totalis, wenn sie nur an perfecten Noten geschah, wodurch der Note der dritte Theil ihres Werthes entzogen wurde, oder sie ist partialis, wenn sie an imperfecten Noten stattfand, wodurch sie um etwas weniger als den dritten Theil verkürzt wurde. Die Imperfection durch Noten geschah dadurch, daß die folgende kleinere Note der vorhergehenden größeren so viel an Werth nahm, als sie galt; durch Pausen geschah die Imperfection ähnlich und durch Schwärzung, Ausfüllung der Noten verlieren diese im Tempus perf. ebenfalls den dritten Theil ihres Werthes; die geschwärzten Noten nannte man Hemiolen; im Tempus imperfect. verloren sie nur den vierten Theil ihres Werthes.

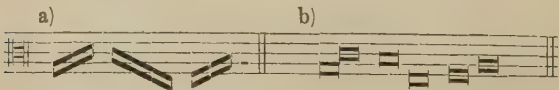
Bei mehreren Noten auf eine Textsilbe wurden diese nicht wie bei uns durch den Bindebogen, sondern durch dichteres Aneinanderrücken verbunden, was jedoch nur mit den vier großen Notengattungen geschah; man hatte dafür den Ausdruck *Ligaturen* (*notae ligatae*). Dieselben waren *rectae*, Gruppen aneinandergeschlossener Noten, 3. B. :

24.



oder *obliquae*, wo nur zwei mehrere Intervalle von einander entfernte Noten verbunden wurden und zwar :

25.



was der Fassung bei b) entsprechen würde. Bei der *Ligatura recta* konnten beliebig viel Noten verbunden werden, und hieß die erste davon: *Initialis*, die letzte: *Finalis* und die mittelsten: *Mediae*. Außerdem waren noch eine Menge Regeln dafür aufgestellt, so daß die Lehre davon eine sehr complicirte

war und die Sänger dieserhalb oft mit den grosten Schwierigkeiten zu kämpfen hatten.

64. Welches sind die berühmtesten Mensuralisten?

Auer den schon beim Discantus genannten Schriftstellern, welche man die älteren Mensuralisten nennt, und von denen Marchettus de Padua mit den Schriften: »Lucidarium Mus. planae« (1274) und »Pomerium« (1283 oder 1309), woer schon die Anwendung der Chromatik „in theilweise richtigen, theilweise freilich auch noch in ungeschickten Wendungen auftritt“, zu den sogenannten mittleren Mensuralisten hinberleitet, seien von diesen genannt: der auch schon erwähnte Joannes de Muris (Jean de Murs oder de Meurs [?]), um 1300 in der Normandie geboren, starb um 1370 als Doctor der Sorbonne und Canonicus in Paris, dessen Ruf nach den Niederlanden, nach Frankreich und selbst ber Deutschland nach Böhmen drang; sein Hauptwerk ist das »Speculum musicae« (in zwei Manuscripten auf der Pariser Bibliothek), ferner schrieb er: »De mus. pract. seu mensurabili«, »Tractatus de musica speculativa« und »De Discantu«; Philippe de Vitry (de Vitriaco), aus Vitry im Depart. Pas de Calais, mit dem Tractat »Ars compositionis de motettis«; Philippus de Caserto (Phisiphus), von dem sich in Ferrara ein Tractat »De diversis figuris notarum« im Manuspt. befindet; Georg Anselm de Parma (Parmensis), der um 1440 gestorben sein soll, mit dem Tractat »Dialogi de Harmonia« (1434); Prosdocimus de Beldomandis mit »Opusculum contra theoricam partem sive speculativam Lucidarii Marchetti« (1410), »Compendium tract. pract.« (1408) und »Cantus mensurabilis« (1412); Adam de Fulda, geb. um 1460, gestorben nach 1537, der mit seiner umfangreichen Abhandlung »De musica« die sogenannten vollendeten Mensuralisten einleitet, zu welchen Joannes Tinctoris [geb. zu Nivelles (in Brabant) 1434 oder 1435, studirte Theologie, Jura und Musik, lebte bis 1490 in Neapel und starb um 1520 in seinem Vaterlande], mit: »Terminorum musicae definitorium«, »De notis ac pausis«, »De regulari valore notarum«, »Liber imperfectionum notarum« etc. Bernhard Hycart (Hy-

cart, Ycaert), ebenfalls ein Niederländer, der auch in Neapel lebte und lehrte; Franchinus Gaforius aus Lodi (1451—1522), welcher in Mailand lebte, mit: »De harm. music. instrumentorum«, »Angelicum ac divinum opus Musicae« (1508), »Theorica musica« (1492), »Practica musicae« (1495), »Apologia« (1520) u. a. Lucas Bossius mit: »Erotemata Mus. pract.« (1590); Heinrich Faber mit: »Ad musicam pract. introd.« (1550), Gregor Faber mit: »Mus. pract. Erotemata« (1553) u. v. A. gehören. Als das ausführlichste Werk darüber sei aus neuester Zeit hier noch genannt: Heinrich Bellermann: „Die Mensuralnoten und Tactzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts“ (Berlin, 1858).

65. Welche Componisten werden uns aus jener Zeit genannt?

„Die vollständige, scharfsinnige, in allen Einzelheiten consequent durchgeführte Ausbildung des Mensuralwesens, die mannigfache fein abgewogene Anwendung der Tactzeichen, die fest ausgeprägte Cadenzbildung, der geregelte Gebrauch der Dissonanzen und noch vieles Andere, welches sich entwickelte, gewann Halt und Bestimmtheit in den Compositionen der Niederländer, jener trefflichen Meister, mit denen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine neue Epoche der Tonkunst beginnt“, weshalb ihnen auch ein neues Kapitel gewidmet sei.

Neuntes Kapitel.

Die Niederländer.

66. Welches sind die bedeutendsten niederländischen Componisten und ihre Verdienste?

Wie schon gesagt wurde, hatte das Discantifiren in Frankreich seinen Anfang genommen, von wo aus es sich auch weiter nach den Niederlanden, Deutschland, England und Italien verbreitete. Während sich durch die fortwährenden Unruhen in Deutschland, England, Italien und Frankreich kein günstiger Boden zur Weiter-Entwicklung der Kunst bot, zeigten sich zu jener Zeit die Niederlande durch ihren Reichthum, das dadurch

hervorgerufene Wohlleben, welches jedoch von Schwelgerei und Entartung fern blieb und immer etwas Ehrenhaftes hatte, dazu am besten geeignet. Es konnte darüm auch nicht ausbleiben, daß sich die Früchte davon auch für die Kunst zeigten und die niederländischen Meister weit und breit die berühmtesten Musiker waren und an den verschiedensten Kapellen Anstellung fanden. Ehe wir diese aber namhaft machen, sei noch ein früherer französischer Meister erwähnt: Guillaume de Machau (de Machaut, Machault), 1295 im Dorfe Machau bei Réthel in der Champagne geb., war Geheimschreiber Johannis von Luxemburg, Königs von Böhmen, mit dem er auch nach Prag kam, und nach 1346 in Diensten der Herzöge von der Normandie und Könige von Frankreich; gestorben ist er 1377. Er war Dichter, Componist und Theoretiker; componirte zwei- und dreistimmige französische und lateinische Motetten, Rondos, Balladen, Chansons, so wie sich auch eine Krönungsmesse für König Karl V. von Frankreich von ihm erhalten hat. Zwei seiner Chansons mögen hier Platz finden, weil in ihnen die damals gebräuchlichen Musikinstrumente genannt werden:

Là avoit de tous instrumens;
 Et s'aucuns me disoit: Tu mens,
 Je vous dirai les propres noms
 Qu'ils avoient et les seurnoms,
 Au moins ceuls dont j'ai connaissance,
 Se faire le puis sans ventance;
 Et de tous les instrumens le roy
 Dirai le premier, si comme je crois:
 Orgues, vielles, micamon,
 Rubèbes et Psaltérion,
 Leus, moraches, et guiternes,
 Dont on joue par ces tavernes;
 Cimbales, cuitolles, nacquaires,
 Et de flajos plus de dix paires,
 C'est-à-dire de yingt manières,
 Tant des fortes comme des legières;
 Cors sarrazinois et doussaines,
 Tabours, flaustes traversaines,
 Demi-doussaines et flaustes;

Trompes, buisines et trompettes,
 Gingués, rotes, harpes, chevrettes,
 Cornemuses et chalemelles,
 Muses d'Aussay riches et belles,
 Eles, frétiiaux et monocorde,
 Qui à tous instrumens s'accorde;
 Muse de blef qu'on prent en terre,
 Trépie, l'échaqueil d'Angleterre,
 Ciphonie, flajos de saus;
 Et si avoit plusieurs corsaus
 D'armes, d'amour et de sa gent.
 Mais toutes les cloches sonnoient,
 Qui si très grand noise menoient,
 Que c'estoit un grand merveille.
 Le roi de ce moult se merveille,
 Et dist, qu'oncques mais en sa vie
 Ne vist si très grant mélodie.

Das zweite dieser für Musikgeschichte so bedeutungsvollen Gedichte heißt:

Car je vis tout en un cerne
 Viole, rubèbe, guiterne,
 Leu, monarche, micarion,
 Citole et psaltérion,
 Harpes, tabours, trompes, nacaires,
 Orgues, cornes plus de dix paires,
 Cornemuse, flajos et chevrettes,
 Dousainnes, cimbales, clochettes,
 Tymbre, la flahute brehaingne,
 Et le grant cornet d'Allemaingne,
 Flajos de saus, fistules, pipes,
 Muse d'Aussay, trompe petite,
 Buisnies, èles*), monocorde,
 Où il n'y a qu'une seule corde,
 Et muse de blez tout ensemble;
 Et certainement il me samble
 Qu'oncques mais tèle mélodie

*) èles = Panflöte.

Ne feust oncques veue ne oye;
 Car chascuns d'iaulx selon l'acort
 De son instrument sans descort,
 Viole, guiterne, citole,
 Harpe, trompe, corne, flajole,
 Pipe, souffle, muse, naquaire,
 Taboure, et quanqu'on peut faire
 De doit, de penne et de l'archet,
 Oy je, et vit tout en ce parchet.

Aus einer Ballade auf den Tod Meister Guillaume Machaut's von Eustachius Dechamps sei als hierhergehörig die letzte Strophe mitgetheilt:

Rubebes, leuths, vielles, syphonie
 Psalterions, trestous instrumens coys,
 Rothés, guiternes, flaustes, chalémie,
 Traversaines et vous Nymphes de boys,
 Tympanne aussi, mettez en euvre doys
 Et le choro. N'y ait nul qui le réplique.
 Faictes devoir plourez, gentils galois,
 La mort Machault, le noble réthorique.

Nicht alle in diesen Gedichten genannten Musik-Instrumente sind jetzt noch genau zu bestimmen. Sie lassen sich folgendermaßen eintheilen:

1. Saiten-Instrumente.

- a. Streichinstrumente: Vielle (Viole), Gingués (Giga, Geige), Rotte, Rubèbes (Rebek).
- b. Instrumente mit zu reißenden Saiten:
 - I. Mit Darmsaiten: Guiterne, Harpe, Leu (Luth, Saute).
 - II. Mit Metallsaiten: Psaltérion, Citole.

2. Blase-Instrumente:

Orgue (Orgel), Chalémie (Schalmei), Cornemuse (Dudel-sack), Flaustes (Flöten; fl. droite, fl. traversière, flajos et flajos de saus, fretiaux, pipe, fistulae, fl. brehaigne: böhmische), Douçaine, Chevrette, Trombe, Cornet (grant Cornet d'Allemaingne), Buisines (Buccines, Posaunen), Souffle.

3. Schlag-Instrumente:

Tabours, Cimbales, Clochettes, Naquaire (Castagnetten) und Timbres.

Als der älteste niederländische Meister wird uns H. (Heinrich?) de Zeelandia genannt, von dem sich verschiedene Chansons erhalten haben, welche gleichsam den Uebergang von der roheren Kunst des Discantistrens zu der ausgebildeteren contrapunktischen Kunst Wilhelm Dufays (geb. zu Chimai im Hennegau, gest. 1432 hochbetagt in Rom) bildet, „dessen Arbeiten wirklichen Stil zeigen und der den Tonstücken jene Form, jenen organischen Bau gab, welche auf Jahrhunderte hin (allerdings mannigfach erweitert und modificirt) Regel und Gesetz blieben“. Er ist der erste Meister, dessen Werke eine vollkommen entwickelte Contrapunktik aufweisen, ja sogar schon einzelne contrapunktische Feinheiten, z. B. den Canon in der Octave. „Seine Stimmenführung ist meist sehr fein belebt, in Sätzen des perfecten Tempus sogar durch genau ineinandergreifende Synkopirungen u. s. w. ziemlich complicirt. Der ideale Zug des Ganzen hilft über manche befremdliche Wendung, über manchen terzenlosen Leerklang hinüber, welche jenen Frühzeiten der Kunst angehören.“ In dieser Zeit—um 1370—, und vielleicht zumeist dieser Meister, veränderte man die Notenschrift derart, daß an Stelle der alten schwarzen Notirung die weiße, ungefüllte Note gebräuchlich wurde, wobei die Note nur die Farbe, nicht aber die Bedeutung verlor. Aber auch ein übler Gebrauch stellte sich durch ihn ein: indem man bei den Messen nur die Anfangsworte der einzelnen Stücke: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei hinschrieb und bei der Voraussetzung der Textkenntniß vom Sänger diesem die Unterlage der einzelnen Worte frei überließ, stellten sich mit der Zeit arge Verstöße gegen die richtige Textunterlage ein. Man kennt von ihm vier vierstimmige Messen, welche das Archiv der päpstlichen Kapelle besitzt, als deren Sänger er schon 1380 erwähnt wird; außer Rom besitzen die Kgl. Bibliothek zu Brüssel drei dreistimmige und drei vierstimmige Messen, die zu Cambray ein Gloria und die Bibliothek in Paris verschiedene Chansons.

Weitere berühmte Meister jener Zeit sind: Egidius Vinchois aus Vinch bei Mons im Hennegau, war erst Soldat, dann Sänger am Hofe des Herzogs von Burgund, erhielt 1438 eine Präbende bei der Kirche zu St. Waudru in Mons und starb um 1460 als zweiter Kaplan daselbst. Er wird von Späteren als ein Componist gerühmt, der sich einen „ewigen Namen“ gemacht habe; erhalten hat sich wenig von ihm: eine dreistimmige Messe, weltliche französische Lieder und Motetten. Vincenz Faugues (Fauques), um 1450 Sänger bei der päpstlichen Kapelle, von dem mehrere Messen erhalten sind; Anton Busnois (Antonius de Busne, Busnoe, Busna), Sänger bei der Kapelle Karls des Kühnen von Burgund, gest. 1480 oder 1481; Heinrich von Ghizeghem (Alyne, Hayne, Heyne), Zeitgenosse und College von Busnois, u. v. A. Bei den Messcompositionen derselben ist es auffällig, daß sehr oft populäre weltliche Lieder als Grundlage genommen wurden, woran jedoch Niemand Anstoß nahm und nehmen konnte, da die Melodie in augmentirten Noten vorkam und von den anderen, contrapunktirenden Stimmen für den Hörer vollkommen unverständlich wurde. Die Textanfänge dieser Liedweisen gaben nur der Messe den freilich oft recht unheiligen Titel, z. B. »L'omme armé« oder »Se la face ay pâle« von Dufay, »Le serviteur« von B. Faugues u. a. Eine zweite Gattung der Messen waren jene, die über eine kirchliche Hymne oder Antiphonie componirt wurden.

Ehe wir die Tonsetzer der weiter ausgebildeten sogenannten zweiten niederländischen Schule erwähnen, sei noch als den Principien der Niederländer folgend der älteste bekannte Componist Englands: Johann von Dunstable (Donstaple) genannt, der aus der Stadt gleichen Namens in der englischen Grafschaft Bedford stammt und 1458 starb, und von dem nur ein »Veni creator spiritus« und einige dreistimmige Gesänge erhalten sind.

Als der Erste der zweiten niederländischen Periode steht Johannes Ockenheim (Okeghem) da, um 1430 im Hennegau geboren, gegen 1513 als Thesaurarius (Schatzmeister) an der Abtei St. Martin bei Tours gestorben. Er war der Erste, welcher den Titel: »Musicorum principes« („Fürst der Musik“)

erhielt. Seine Bedeutung für die Kunst dürfte durch die Worte Ambros' („Gesch. d. Mus.“ III, S. 173), am besten gekennzeichnet sein: „Was nun aber Okeghem über seine Vorgänger erhebt, ist nicht die in der That erstaunliche Zuspitzung der canonischen und anderweitigen Satzkünste, der wir bei ihm begegnen. Kraft des ihm innewohnenden musikalischen Geistes haucht Okeghem seiner Musik die singende Seele ein, er formt ihr einen tüchtig harmonisch gegliederten Leib und kleidet diesen in das feine Kunstgewebe sinnreicher thematischer Führungen, engerer und weiterer Nachahmungen u. s. w. Es finden sich in den Stücken Okeghems; oft in den Mittelstimmen, ganze Perioden von der wundervollsten melodischen Führung und von außerordentlicher Zartheit und Innigkeit des Ausdrucks. Seine Harmonien sind nicht selten fremd und alterthümlich, aber sie haben Klang und Körper. So bildet er auch die letzten Abschlüsse seiner Sätze zuweilen ganz wunderlich seltsam, aber dann auch sicherlich ganz eigenthümlich interessant. Die zweistimmigen Canons, die er bei Dufay, bei Busnois findet, genügen ihm nicht; er versucht es, wie Glarean sagt, „aus einer Stimme mehrere zu entwickeln“. Er versucht es in den canonischen Episoden (Fugen), wie nahe man die Stimmen hinter einander gehen lassen könne, und wendet den Nachahmungscanon mit Eintritt der Folgestimme nach einem Halbtacte (*Fuga ad minimum*) mit Geschicklichkeit und Vorliebe an. Er versucht endlich das Aeußerste, ein ganzes System von Canons über einander aufzubauen“. Seine erhaltenen Werke bestehen in Messen, unter denen die »*Missa cujusvis toni*« je nach Anwendung verschiedener Schlüssel auch verschiedenen Kirchentönen angehört und berühmt ist, in Motetten, die zum Theil schon den großen Motettenstil repräsentiren und theils auch zu mächtiger Breite anwachsen, und in verschiedenen Liedern.

Die berühmtesten Meister seiner Schule sind: Jacob Barbyreau (Barbyrian, Barbyriau), starb als Kapellmeister zu Antwerpen 1491; schrieb Messen, Motetten und Lieder; sein Amts-Nachfolger war der berühmte Jakob Obrecht (Obrecht, Obertus, Obrecht), geboren um 1430, war um 1475 bis 1491 Kapellmeister in Utrecht und starb 1507. „Unter den

Meistern vor Josquin ist er die mächtigste Erscheinung, und der Tonatz bei ihm schon wieder beträchtlich entwickelter, die Harmonie volltöniger als bei Oeghem, mit dem er übrigens alle Eigenheiten der Schule, alle Feinheiten, Spitzfindigkeiten und Satzkünste gemein hat, die Entwicklung mehrerer Stimmen aus einer, die Fugen ad minima, die Rechenkunst mit Tactzeichen, die Entwicklung ganz verschiedener Contrapunkte auf demselben Tenor, die Umgestaltung des Tenors durch Deriviren, den Gebrauch der rascher bewegten Episoden oder Schlüsse im ungraden Tact, die Art der Melodieführung, den architektonischen Satzbau: so charakterisirt Ambros seine Bedeutung. Seine Werke sind Messen, deren er eine in einer Nacht schrieb, eine große Anzahl Motetten, Lieder und eine »Passio domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum« für vier Stimmen. Erwähnt seien noch: Philipp Bossiron um 1450, Erasmus Lapicida, Jean Puyflois (Johann Kie genannt), gest. 1487, u. A.

Unter Allen ragt aber ganz bedeutend Oeghems Schüler hervor: Josquin de Prés (Desprez, Jodocus Pratensis oder a Prato [lat.], Giosequino del Prato [ital.], Jossien, Jusquin), um 1441 zu Vermand bei St. Quentin geboren, war nach seinen Studien bei Oeghem Lehrer in St. Quentin, bis ihn Papst Sixtus IV. (1471—1484) in die Sixtinische Kapelle berief, von wo aus er durch seine Werke bald das Ideal für ganz Europa wurde. Nach mehreren Jahren ging er nach Cambray, und wurde um 1498 von König Ludwig XII. von Frankreich zum ersten Sänger in seine Kapelle berufen, wie er auch Kapellmeister des deutschen Kaisers Maximilian I. gewesen sein soll. Gestorben ist er am 27. August 1521 als Domprobst des Capitels von Condé. Seine Compositionen bestehen in Messen (von denen 19 gedruckt), Motetten, Psalmen u. „Die Musik hatte in der Oeghem'schen Schule meist eine gewisse Neigung ins Ueberkünstliche, Verwickelte, Spitzfindige und seltsam Phantastische hineinzugerathen, sobald sie in jener entschieden ausgeprägten scharf charakteristischen Weise auftrat, nach welcher die ganze Schule sichtlich strebte. Wo sich hingegen gelegentlich, um den Hörer doch einmal ausruhen zu lassen, die Nothwendigkeit, einfach, klar und ruhig zu schreiben fühlbar

machte, fiel die Musik hinwiederum oft ins Aermliche, Kahle und Schwerfällige. Josquin (und nicht er allein, aber er am deutlichsten und entschiedensten) bildete nun gerade aus diesen Elementen einen Stil heraus, der in der folgenden Generation den älteren so gut wie ganz verdrängte. Dieser Stil gestaltete sich reich, energisch, alle Einzelheiten individuell belebend, aber ohne phantastisch, spitzfindig oder überladen zu werden, da vielmehr Maß und lichtvolle Klarheit diesen festen musikalischen Gestaltungen etwas eigenthümlich Edles und Bedeutendes giebt. Das Alles wirkte aber auch auf die Notirungsweise nicht wenig ein. Hier sei auch ein charakteristischer Ausspruch Luthers citirt: „Andere hatten thun müssen, wie die Noten wollen, aber Josquin ist ein Meister aller Noten, diese müssen thun, wie er will“. Von seinen vielen Schülern seien hier genannt: Arcadelt, Mouton, Gombert und Heinr. Isaak.

Bedeutende niederländische Meister waren ferner: Pierre de la Rue (Pierchon), 1477 und 1479 Sänger in der burgundischen Hofkapelle, 1501 Canonicus zu Courtray, starb bald nach 1510; er hat 36 Messen componirt; Antonius Brumel (Bromel), Schüler Oeghem's, lebte noch hochbetagt 1500, von dem sich Messen, Motetten und Lieder ziemlich zahlreich erhalten haben, in denen er zwar nicht mit Kunststücken prunkt, die er aber gleichwohl mit Meisterschaft zu beherrschen versteht; Alexander Agricola, um 1500 Kaplan und Sänger in der Kapelle Philipps des Schönen in Brüssel, starb zwischen 1520—1530 in Valladolid in Spanien; Caspar van Weerbeke (Gaspar) aus Dudenard, Lohset Compère, gestorben 16. Aug. 1518 als Canonicus und Kanzler der Kathedrale zu St. Quentin, Jean Ghiselin, Matthäus Pipelare aus Leuven, Jakob Godebrie (Jacotin), gest. 1528, Johannes Sapart, Antonius Divitis, Sänger in der Kapelle Ludwigs XII., Franciscus de Layolle, Antonius de Fevin, starb jung um 1515, geb. um 1490 zu Orleans, Eleazar Genet (Carpentras), seit 1518 Bischof, lebte in Avignon und Rom, wo er um 1540 starb, Johann Mouton, Sänger in der Kapelle Ludwigs XII., gest. 30. October 1522; Johannes Richafort, Kapellmeister von St. Gilles in Brügge, Schüler Josquins, starb vermuthlich 1547;

Philipp Verdelot, Sänger bei St. Marcus in Venedig um 1540; Jean Courtois, Kapellmeister der Kathedrale von Cambray um 1540; Nicolaus Gombert aus Brügge, um 1550 in der Kapelle Karls V. angestellt; Jakob Clemens non Papa, „Kaiser Caroli V. höchst angenehmer Componist“, starb wahrscheinlich 1557; Benedictus Ducis (Dux), über dessen Lebensumstände man nichts Genaueres weiß und den man fälschlich zu einem Deutschen stempelt; Christian Tars, genannt Hollander, Mitglied der kaiserl. Kapelle in Wien um 1560—1570; Jakob de Kerle aus Opern, lebte um 1575 in Augsburg, später Kapellmeister Kaiser Rudolfs II. (gest. 1612), Todesjahr unbekannt; Philipp de Monte, geb. 1521 in Mecheln, Domherr und Thesaurarius zu Cambray und 1594 Chori musici Praefectus in Kaiser Rudolfs II. Kapelle in Prag; die Brüder Franz, Jakob, Paschasius und Karl Regnard, der kurfürstlich sächsische Kapellmeister Matthaeus le Maistre (geb. 1515(?) und gest. Anfang 1577) und als auf der Höhe der ruhmefüllten Zeit der niederländischen Musik stehend: Roland de Lattre (Orlando di Lasso, Orland de Lassus).

67. Welches sind die Lebensschicksale und die Bedeutung Orlando di Lasso's?

Orlando di Lasso, mit seinem eigentlichen Namen Roland de Lattre geheissen, erblickte um 1525 das Licht der Welt zu Mons im Hennegau. In seiner frühesten Jugend mußte er dem furchtbaren Schauspiel zusehen, wie sein Vater wegen Fälschmünzerei verurtheilt mit einer Kette falscher Münzen um den Hals einige Male das Schaffot umschritt. Gegen 1540 war Orlando Sopranist in der Kapelle Ferdinand Gonzaga's, Vizekönig von Sicilien und General im Heere Kaiser Karls V. Nach dem Stimmwechsel ging er aus dessen Diensten und war zwei Jahre beim Marchese della Terza, worauf er sich nach Rom begab und daselbst 1541 »Maestro di putti in Laterano« wurde. Aus dieser ehrenvollen Thätigkeit rief ihn die Todeskrankheit der Eltern zu denen er alsbald reiste, die er aber nicht mehr lebend antraf. Eine zweijährige Wanderung mit dem geistreichen Edelmann Cesare Brancaccio führte

ihn nach England und Frankreich, worauf er sich in Antwerpen niederließ. Seit 1557 am Hofe Albrechts V. in München, wurde er dort 1562 der oberste Kapellmeister und starb als solcher am 15. Juni 1594. 1850 wurde ihm dort von König Ludwig I. ein erzenes Standbild errichtet.

An geistlichen Werken schrieb Orlando di Lasso u. a. 429 Canticones sacrae, 34 Hymnen, 13 Lamentationen, 19 Vitanen, 180 Magnificat, 1 Miserere, 51 Messen, 2 Requiem, 780 Motetten, 2 Passionen, 8 Salve Reginas, und an weltlichen Musikwerken: 59 Canzonetten, 371 Chansons, 233 Madrigale u. dergl., im Ganzen weit über 2000 Werke. „Er ist ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besaß eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, daß er stets mit sicherer Hand erfaßte, was er für seine Tongebilde bedurfte. Vom Contemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangsweisen fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg.“ Groß im Lyrischen und Epischen, würde er am größten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit diese Musikkategorie besessen hätte“ (Proßke: Einleitung zur »Musica divina«).

Zehntes Kapitel.

Die Troubadours, Minnesänger und Meistersänger.

68. Machte sich neben der künstlichen nicht, noch eine natürlichere, einfachere Musik bemerkbar?

Ja; schon als das Ritterthum anfang seine Blüthe zu entfalten, etwa zu Anfang des 11. Jahrhunderts, und sein eigentlicher Zweck: der Dienst des Krieges und der Minne mehr und mehr hervortrat, machte sich auch das Verlangen bemerkbar, diese beiden Thätigkeiten durch Poesie und Musik verherrlicht zu sehen. Namentlich mußten unter dem lieblichen Himmel Südfrankreichs, „in dem gartengleichen Lande, wo Rebe, Del- und Mandelbaum in reizendem Gemische die Fluren bedecken, wo weibliche Schönheit und ritterlicher Muth dem

Leben Glanz verliehen, nothwendig Dichtkunst und Gesang mit ihrer idealen Sprache dem Leben die letzte und höchste Weihe des Poetischen leihen". So waren die Höfe der Grafen von Toulouse, der Provence und von Barcelona die berühmtesten Pflögestätten der Dichtkunst (*art de trobar*, später *gay saber* oder *gaya ciencia*, die fröhliche Wissenschaft), und nach der Kunst des Erfindens, Dichtens (*art de trobar*, *trouver*) nannte man im südlichen Frankreich die Dichter „*Trobadors*“, als deren Erster Graf Wilhelm von Poitiers (1087—1127) genannt wird. Da in Frankreich der Troubadour seine Gesänge nicht selbst sang, standen ihm im Spielen musikalischer Instrumente und im Gesange erfahrene Diener zur Seite, die man *Jongleurs*, (*Joculatores*, Spieler, aber auch Spasmacher, *Joglars*, *Chanteors*, Sänger, *Estrumanteurs*, *Instrumentalisten*) nannte, welche das sangen und verbreiteten, was der Troubadour gedichtet hatte. Im Norden Frankreichs und in England war dieses Sängergewesen gegenüber den feurigen, leichtblütigen südfranzösischen Troubadours ernsterer Art; die edlen Dichter=Sänger hießen hier *Trouveurs*. Die Hilfsänger nannte man *Menétriers*, *Menéstrels* oder *Troveors* *bastarts*, bei den Engländern und in der Normandie: *Minstrels*, *Menstrelles* oder *Mynstrellis*, wie sie denn auch *Gestours*, *Gestours*, *Juglers*, *Jonglers* oder *Gleemen* genannt wurden, so daß das Wort *Menéstrel* auch die Nebenbedeutung eines Musikanten, wie *Jongleur*, hatte.

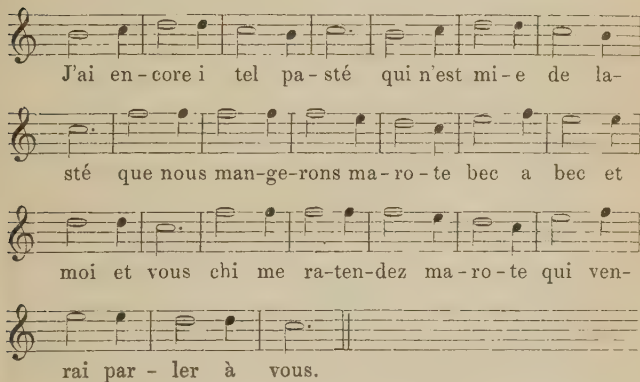
Ueber ihre Lieder ist zu sagen, daß die Melodie derselben einfach und durchaus melodisch, aber von der gregorianischen Gesangsweise völlig verschieden erschien; das harmonische Element war bei ihnen, als überhaupt noch nicht ausgebildet genug, von keiner Bedeutung.

Die berühmtesten Trouvères sind Guillaume de Machaud, der auch schon früher genannt wurde und Adam de la Hale (de la Halle), auch der „Büdlige von Arras“ genannt, in welder letzterem Orte er um 1240 geboren wurde. In der Abtei von Bauxcelles erhielt er eine gute Erziehung. Die Liebe zu einem jungen Mädchen, Maria, veranlaßte ihn das Kloster zu verlassen, er hatte jedoch keine glückliche Ehe mit ihr. Gegen 1266 verließ er Arras, wohnte in Douai, kehrte aber bald in

die Vaterstadt zurück, scheint sie jedoch wieder verlassen zu haben, um das Wanderleben eines richtigen Trouvère zu führen, bis er in Paris beim Grafen von Artois Robert II. Schutz und Unterkommen fand; mit ihm ging er 1282 nach Neapel, wo er auch um 1286 gestorben ist. Wie die Canzonen und Pastourelles (Liebeslieder und Schäfergesänge), die Tenzonen (erotische Wettgesänge) und Sirventes (Vaterlandslieder und Heliengespänge) der Trouveurs durch ihre mannigfaltige instrumentale Begleitung, die freiere Ausbildung des mehrstimmigen Gesanges und eine frischere rhythmische Bewegung die späteren Fortschritte glücklich vorbereiteten, so können wir dies namentlich bei Adam in hohem Grade beobachten. Von besonderer Bedeutung sind seine Gieux (jeux = Spiele), kleine dialogisirte Stücke, in welchen Gesänge vorkamen, die nicht aus Vorhandenem, wie zum Theil bei unseren Lieder- oder Singspielen, genommen, sondern neu geschaffen wurden. Diese Spiele sind ohne Zweifel als die Anfänge des weltlichen musikalischen Dramas anzusehen und zeigen bei einfachem Inhalt auch eine dem entsprechende Musik. Die Form der Gesänge ist die des altfranzösischen Rondo's (Rondeau), welches aus 13 Versen bestand, die nur zweierlei Reime hatten und in drei Strophen abgetheilt waren. Von diesen Spielen sind zu nennen: »Jus du Pélerin« (Spiel vom Pilger), »La feuillée« (die Laube) und vor allen »Ligieux de Robin et de Marion«, das er zu Neapel geschrieben hat. Dasselbe behandelt eine artige Liebesgeschichte: zur Schäferin Marion kommt Ritter Aubert, ihre Treue auf die Probe stellend; sie erklärt, keinen Anderen zu lieben als ihren Robin. Nachdem der Ritter fortgegangen ist, kommt Robin, dem Marion ihr Abenteuer erzählt, worauf sie sich zur Mahlzeit niedersetzen. Darnach wandelt sie die Tanzlust an; zu einer „Tresque“ will Robin mehrere Instrumente, aber auch für den Fall, daß der Ritter wiederkommen sollte, mehrere Genossen holen. Während er fort ist, kommt Aubert zurück, dem Marion abermals ihren ganzen Widerstand entgegensetzt. Der Ritter läßt sich aber nicht abweisen und als Robin dazukommt, erhält dieser tüchtig Prügel, die er ziemlich ruhig einsteckt. Marion wird nun vom Ritter aufs Pferd gehoben und entführt, aber auf ihre inständigen Bitten endlich wieder freigelassen.

Darauf treiben die noch herzugekommenen Genossen und Genossinnen fröhlichen Scherz und frohes Spiel. Gesänge enthält das Stück zwanzig; „dieselben sind anmuthig, natürlich, leichtfließend; sie bewegen sich in einer Tonalität, die unserem Dur und Moll theils sehr nahe steht, theils völlig entspricht. . . In rhythmischer Beziehung tragen die Melodien durchweg das Gepräge der Zeit: sie sind sämmtlich im dreitheiligen Tact notirt“ (Tappert). Als Beispiel sei hier ein Gesang Robins, nach der Entzifferung von Jétis mitgetheilt:

26.



J'ai en-core i tel pa-sté qui n'est mi-e de la-
 sté que nous man-ge-rons ma-ro-te bec a bec et
 moi et vous chi me ra-ten-dez ma-ro-te qui ven-
 rai par-ler à vous.

Derselbe Geist, der bei den romanischen Völkern in Frankreich, Spanien, Italien und England die Troubadours hervorge-rufen hatte, fand in Deutschland seinen Ausdruck im Minnege-sang (altdeutsch meinan, meinen, gedenken, erinnern, lieben). Dieser gestaltete sich aber viel zarter, inniger, und während der Frauencultus der Troubadours weniger intensive Leiden-schaft hatte, sondern mehr oberflächliche Galanterie war, ist er bei den Deutschen mehr der reine keusche Nachklang des Mari-encultus, wenn sich auch hin und wider sinnlichere Klänge be-merkbar machen. Auch hatte der deutsche Minnesänger, der auf Ritterburgen und an Fürstenhöfen erschien, um als geehrter Gast die gute Aufnahme mit Gesang zu lohnen, keinen zwei-deutigen Jongleur, Menéstre! zur Seite, sondern sie spielten die

Begleitung zu ihren Gesängen auf der „Fidel“, Laute oder Harfe selbst, wie Volker im Nibelungenliede, oder Tristan in Gottfrieds von Straßburg Epos.

Den ersten Impuls zu den Troubadours und Minnesängern gaben jedenfalls die Kreuzzüge, die, im südlichen Frankreich angeregt, gar bald die Phantasie des gesammten Occidents beschäftigten und den Ideenkreis dieser Völker mächtig erweiterten. Sowol Ritter- als Bürgerstand empfingen neue Bildungselemente, die Nationalsprache rang sich mehr und mehr von der fast ganz eingebürgerten kirchlichen, lateinischen Sprache los und gerade in Deutschland macht sich eine Trennung zweier Poesiegattungen bemerkbar: das Volks- und das Kunst-Epos. Ersteres nahm seine Stoffe aus dem alltäglichen Leben und erzählte dessen Vorgänge schlicht, getreu, ohne jede Reflexion. Das bedeutendste und bekannteste der Volksepen ist das „Nibelungenlied“, das in der uns überlieferten Form wahrscheinlich um 1210 entstanden ist; zugeschrieben wird es dem Prälat Chuonrad von Wörlitz (um 1070—1090), oder dem Rürnberger (um 1150), oder auch Heinrich von Ofterdingen. Nicht viel später entstand das „Gudrunlied“. Indem man einen Schritt weiter ging und auch morgenländische Sagen- und weltgeschichtliche Stoffe heranzog, die man vielfach mit biblischen Personen in Verbindung brachte, fand sich der Uebergang zum Kunstepos, aus welcher Zeit die „Kaiserchronik“ (um 1150), der „Lobgesang auf den heil. Anno von Köln“ († 1075), das „Alexanderlied“ vom Pfaffen Lamprecht (1170), das „Rolandslied“ vom Pfaffen Konrad (1175) u. a. stammen. Das eigentliche Kunstepos behandelte mehr Gegenstände, die fremden Sagenkreisen entnommen waren, so den antiken (der trojanische Krieg), den fränkischen (vom König Karl), den britischen (vom König Artus und seiner Tafelrunde) und der vielen Völkern angehörenden Sage vom heil. Gral (die aus einem kostbaren Stein gefertigte Schlüssel, deren sich Christus beim letzten Abendmahl bediente, in welcher sein Blut von Engeln aufgefangen wurde und die zu finden der Wunsch aller Ritter war). Der älteste der Kunstdichter ist Heinrich von Veldeke, dessen Lieder noch vor 1190 abgefaßt wurden und von dem Gottfried von Straßburg sagt: »Er inphete daz erste ris

in tiutescher zungen«, mit seiner »Eneit« (Aeneide); ferner Hartmann von der Aue (um 1190) mit „Gregorius auf dem Stein“, „Gref“. „Armer Heinrich“ und „Ritter Iwein“, sowie dessen Zeitgenosse und Nachahmer Wirnt von Gravenberg mit „Wigalois“. Die hervorragendsten Kunstdichter sind jedoch: Wolfram von Eschenbach mit „Parzival“, „Titurel“ (Schionatulander) und „Wilhelm von Oranse“ (unvollendet); Gottfried von Straßburg mit seinem unvollendeten „Tristan und Isolde“ (um 1210), das von Ulrich von Türheim (um 1250) und Heinrich von Freiberg (um 1300) fortgesetzt wurde, sowie einem „Lobgesang auf die heilige Jungfrau“, und Konrad Flecke mit „Flore und Blancheflur“ (1230).

Die Letztgenannten waren aber auch gleichzeitig Minnesänger, die von Liebe und Verehrung der Frauen, vor Allen der heiligen Jungfrau, und von der Wonne des Lenzes singen. Als specielle lyrische Dichter sind hier noch zu nennen: Dietmar von Aist, der Kürnberger (im 12. Jahrh.), Heinrich von Morungen, Reinmar der Alte und ganz besonders der durch seinen sittlichen Gehalt wie durch seine Vielseitigkeit bedeutendste Lyriker: Walther von der Vogelweide (geboren zwischen 1160 — 1170 und gestorben nach 1227), Heinrich von Meissen (Frauenlob), der Tannhuser (Tannhäuser, starb um 1270).

Fast gleichzeitig mit dem Minnegefang zeigt auch der Meistergesang seine Spuren. Wird auch derselbe von der Tradition bis in die Zeit Otto's d. Gr., in das Jahr 962 zurückversetzt, so ist doch der eigentliche Ursprung in den höfischen Minnesängern zu suchen, von denen die ritterlichen: Herren, die nicht ritterlichen, also bürgerlichen: Meister hießen, wie z. B. ausdrücklich Heinrich von Veldeke und Gottfried von Straßburg Herren genannt werden. Innerlich und äußerlich stehen die Minnesänger mit den Meistersängern in Rapport; innerlich durch den Geist, das Wesen ihres Gesanges, der in seinem Verfall in die Hände der Letzteren überging, von diesen ergriffen und weiter ausgebaut wurde, wie sich die Nachahmung des Meistergesanges sogar auf die Form der Minnegefangen, die Eintheilung der oft kunstvollsten Strophen und Reimver-

schlingungen erstreckte, aber auch mit diesen die häufige und große Gedankenarmuth theilte; äußerlich durch die Geschichte beider, deren Fäden so in einander gehen, sich so verschmelzen, daß man nicht genau anzugeben weiß, trotz der großen Verschiedenheit beider, wo der Anfang des einen, das Ende des anderen aufzusuchen.

Als Stifter der Meistersängerkunst, ohne daß Einer vom Anderen wußte, nennt man: Heinrich von Meissen (Frauenslob, der zu Anfang des 14. Jahrh. in Mainz eine Singschule stiftete), Heinrich von Müglin zu Prag, Nicolaus Klingsohr (oder statt dessen auch Heinrich von Esterdingen), der starke Poppo Poppser, Walther von der Vogelweide, Wolfgang Rahm (Wolfram von Eschenbach), Hans Ludwig Marner, Barthel Regenbogen (ein Schmied), Siegmар der Weise (von Zwidau), Conrad von Würzburg (ein Geiger, Musikanf), N. Canzler (ein Fischer, und Stefan Stoll ein Seiler). Urkundlich erscheinen die Meistersänger im 14. Jahrh.; Kaiser Karl IV. gab ihnen 1387 Wappenrecht und Freibrief. Mit der Zeit breiteten sie sich bis an die entferntesten Grenzen Deutschlands aus; in der Abgeschlossenheit, in der einseitigen Behandlung ihres Wesens lag aber auch ihr Ende, das sich trotzdem lange genug verzögerte. So lösten sich in Straßburg (Elsaß) die Meistersänger erst am 24. November 1780 auf, während sie sich in Ulm sogar bis 1839 erhielten, von welchen letzten vier Mitgliedern das letzte, Todtengräber Best, im Juli 1876 starb.

69. Was für Gesetze hatten die Meistersänger?

Für die Regelung des geschäftlichen Organismus hatten sie die „Schulordnung oder das Lagerbuch“; die Vorschriften über Abfassung und Vortrag der Meistergesänge waren in der „Tabulatur“ enthalten. Nach der ersteren bestand der Vorstand der Gesellschaft aus den Merkern, deren in Nürnberg vier, anderwärts nur drei waren und von denen der älteste der Merkmeister hieß, dem Kronenmeister, den zwei Büchsenmeistern (Cassirer) und dem Schlüsselmeister (Verwalter). Die Merker waren die Vertreter, die Wahrer der Kunst, während die Anderen das Geschäftliche besorgten. Als Versammlungsorte dienten das

Rathhaus, auch ein Gasthaus oder eine Herberge („Zech“), sowie die Kirche. Die Versammlungen fanden des Sonntags Nachmittags „nach gehaltener Mittags-Predigt“ statt. Mit dem Freisingen begann die Zusammenkunft; dabei wurde nicht „gemerkt“ und konnte man „außer dem Ruhm sonst nichts gewinnen“. Gesungen wurden „wahrhaftige und beweisliche Historien, so zum Christenthume erbaulich seyn“. Dem Freisingen folgte das Hauptsingen; in dem wird „nichts geduldet, als was aus der heiligen Schrift, Alten und Neuen Testaments componirt ist und muß der Singer allzeit vor dem Anfange Buch und Kapitel anzeigen, woraus sein Lied gedichtet ist“. Der „Uebersinger“, der, welcher es am Besten gemacht hatte, bekam in Nürnberg die Zierde des Gehenges, eine lange silberne Kette von großen breiten Gliedern. Ehe ein Meisterfänger als solcher in die Zunft aufgenommen werden konnte, mußte er erst einige Lehrjahre durchgemacht haben.

Das Wesentliche der Tabulatur, der Inbegriff aller auf Abfassung und Vortrag der Meisterlieder bezüglichen Regeln, ist Folgendes: Das Ganze eines Meistergesanges, der Inbegriff der einzelnen „Gesäße“ (Strophen) heißt Bar; das Gesäß besteht aus drei Theilen: die zwei ersten hießen Stollen, welche gleichen Ton (Versart und Singweise) und gleiches Maß (Silbenzahl und regelmäßige Reimstellung, Gebände) haben mußten; der dritte Theil hieß Abgesang, der länger oder kürzer als beide Stollen sein konnte. Fehler wurden streng gestraft; es konnten nicht weniger als 33 Fehler begangen werden, z. B. Paster (der Reim: Bahn, Sohn u. dergl.), Klebsilben (z. B. fei'm statt keinem), Nequivoken (z. B. der Reim Mann, man) u. a.

Die Hauptbedeutung der Meisterfänger für uns liegt darin, daß sie ihre Gedichte stets sangen; es war jedoch mehr Recitation als liedmäßige Melodie. „In Bedächtigkeit, Schwerfälligkeit schweben sie auf und ab, hin und her, ohne Schwung und zusammengefaßte Energie.“ Es war ein monoton nüchterner Gesang. „Ob nun ihre Gedichte schlecht sind, und der Gesang dem Choral, oder der Ebreer-Musik nicht ungleich zu hören, so haben sie doch seine Regul.“ So durfte keine Melodie eines Meistertones in einen anderen Meisterton eingreifen, bis auf vier Silben, sie mußte eine selbsterfundene sein. „Der Erfinder des

Tones hat ihn vor der ganzen Gesellschaft zu singen, und zwar dreimal: Das erstemal so niedrig er vermag, das zweitemal mit vollkommener Stimme, wie man auf der Schule zu singen pflegt, das drittemal so hoch er ihn mit der Stimme erheben kann. Wer Alters halber seinen Ton selbst zu singen unvermögend, kann ihn durch einen Anderen singen lassen. Ist der Ton regelrecht und untadelhaft befunden, ist also „glatt gesungen“ worden, so hat sein Urheber ihm einen „ehrlichen und nicht verächtlichen“ Namen zu geben und zwei Gebattern dazu zu bitten, hernach drei Gesäße aus der ihm von den Merkern aufgegebenen Materie in bemeldetem Tone zu machen und in das Meisterfingerbuch mit den verschiedenen Daten einzuschreiben.“ Anfänglich war die Vers- oder Reimzahl 5, 7 oder 8; später überstieg man diese Zahl und besaß Strophen mit 30 bis 34 Reimen; die Riesenweis' Benedicts von Watt hatte sogar 97, der überlange Ton Michael Bogels hatte 108, und der Gumpelsche 122 Reime. Diese Melodien besaßen oft gar curiose, fast „verächtliche“ Namen, z. B. die abgeschiedene Vielsraßweis', die gestreifte Zinnweis', die warme Winterweis', die buttglänzende Drahtweis' u. dergl.; man kennt deren 222. Auf die Entwicklung der Kunst hatten die Melodien der deutschen Minne- und Meistersänger gar keinen Einfluß, nur als — einseitige — Pflegestätten der Musik sind sie von Bedeutung. Als hervorragendste Persönlichkeit dieses Musik- und Literaturzweiges sei noch Hans Sachs, der Nürnberger Schuhmacher und „Patriarch der Meistersinger“, genannt; geb. 5. Novbr. 1494, gest. 19. Januar 1576 zu Nürnberg. Er war Erfinder von 13 Meister- und 16 anderen Tönen.

Elftes Kapitel.

Volkslieder und Volkstänze.

70. Welche Bedeutung hat das Volkslied in der Kunstgeschichte?

Wenn das Volkslied an und für sich der treueste Begleiter des Volkes ist, wenn es mit diesem weint und lacht, glaubt, hofft und liebt, und wenn es so der ungeschminkte Ausdruck des

echten Volkslebens wurde, so liegt schon darin seine große culturgeschichtliche Bedeutung. Die kunstgeschichtliche wurde ihm durch die Bearbeitungen der größten Meister, namentlich der Deutschen des 15. und 16. Jahrhunderts. Als das reinste Product aller melodischen Schaffenskraft bot es dem mehrstimmigen Sake die größten Vortheile, war es der geeignetste Factor für die Entwicklung des mehrstimmigen Vocalsatzes. Und darum sei es auch in seinen zwei Verzweigungen als weltliches und geistliches Volkslied betrachtet.

71. Welches ist die Geschichte und das Wesen des weltlichen Volksliedes?

Nach den schon früher mitgetheilten Hildebrandslied, Hemenlied u. a. ist es namentlich die unter dem Namen des Lochamer Liederbuches bekannte Volksliedersammlung, welche uns einen schönen Blick in das musikalische Dichten des Volkes gewährt. Dieses von einem Herrn von Lochamen für sich zum Privatgebrauch angelegte und jetzt in der Bibliothek zu Wernigerode am Harz befindliche Manuscript enthält 42 weltliche deutsche Lieder, mit Abrechnung einiger unvollständiger oder nicht mehr zu entziffernder Nummern. Dieses Liederbuch trägt die Jahreszahl 1452, doch sind die Lieder selbst durchweg ältern Ursprungs. „Die Mehrzahl derselben sind Liebeslieder und zwar von einer unübertroffenen Naturtreue, Innigkeit, Wärme und Tiefe der Empfindung, Vorzüge, wie sie eben nur das deutsche weltliche Lied vor allen anderen aufzeigt. Zu dieser Verdichtung des innern Gehalts drängte schon die ungemein knappe Form, welche sich fast durchweg der Dichtung mit nur sehr geringen Erweiterungen anschloß. Da der melodische Bau dieser weltlichen Liedlein auf Jahrhunderte hindurch die fast allein maßgebende und angewendete Form blieb, dürfte hier die geeignete Stelle sein, einige Andeutungen darüber einzuschalten.

„Ein melodisches Motiv, nicht immer von großer Bedeutung aber stets elastisch und entwicklungsfähig, von höchstens 4—6 Tacten, steht scharf ausgeprägt an der Spitze, ihm folgt der mit strengster musikalischer Consequenz aus dem ersten Motive geformte Nachsatz, die entsprechende Gegenmelodie gleicht

einem der Frage folgenden Antwortsatz. Diese zwei Vorder-
sätze — seltener sind deren drei zu finden — bilden den Aufge-
sang, der zur Wiederholung kommt, um das rhythmische Gleich-
gewicht zwischen dem kürzern Aufgesange und dem ausgeführten
Abgesange zu gewinnen. Im Abgesange folgt nun die Ver-
arbeitung der einzelnen Motive, als deren Hauptaufgabe die
Transposition einzelner Motivglieder vorzugsweise gilt. Des-
wegen bin ich geneigt, diese Strophen die Transpositionsstro-
phen zu nennen. Den Schluß endlich bildet ein melodisches,
meist aus den beiden Strophen des Aufgesanges entnommenes
Motiv, das aber bedeutsam erweitert und mit einem höchst wir-
kungsvollen reizenden Melisma geschmückt ist, das sich meist auf
der letzten schweren und betonten Silbe aufbaut. Das war
im großen Ganzen die Regel. — Aus solchen scharf ausge-
prägten Vorderätzen mit ihren der strengsten Logik entfloffenen
Nachätzen gingen diese alten Melodien hervor, nach Gesetzen,
die so ewig sind, wie die Gesetze der Natur und der Logik selbst.
Aus dieser sequenzartigen Durchführung des Motivs selbst in
so enggeschlossenem Rahmen entstand jene felsenfeste Architek-
tur, die allen Zeiten trotzt und noch heute unsere Bewunderung
erregt.

„Das Locheimer Liederbuch enthält zu einigen dieser
Lieder auch mehrstimmige Sätze, die, wie in der frühesten Zeit
immer, nur dreistimmig sind. Diese dreistimmigen Tonsätze sind
mit geringen Ausnahmen von einer Lieblichkeit und Reinheit des
Satzes, daß die Annahme vollkommen berechtigt erscheint, eine
so ausgebildete Kunst müsse eine beträchtliche Zeit vorher schon
geübt und gepflegt worden sein, bevor sie diesen Grad von Voll-
kommenheit erreichen konnte. In diesen Documenten legt sich
eine Kunstpflege und Kunstentfaltung dar, die in so früher Zeit
dem deutschen Volke nie bis jetzt zugestanden worden ist. Sie
widerlegen klar und bündig die stets von Generation zu Gene-
ration in unseren Geschichtsbüchern sich forterbende Ansicht, als
ob wir erst fremden Nationen zu danken hätten, was deutsche
Begabung, deutscher Fleiß auf diesem Kunstgebiete zu leisten
vermochte. Als besondere charakteristische Eigenthümlichkeit die-
ser dreistimmigen Bearbeitungen nicht allein, sondern auch des
ältern Tonsatzes überhaupt ist zu bezeichnen, daß die Alten nicht

wie bei uns den Melodieförper der Oberstimme zuertheilen, sondern der hohen Männerstimme, dem Tenor.“ (D. Rade.)

Als Beispiel eines Volksliedes sei hier nur ein solches aus dem Rocheimer Liederbuch mitgetheilt (nach D. Rade's Entzifferung):

27.

Jch var do-hin, wann es musz sein, jch schaid mich von
der lieb-sten mein, zw lecz lassz jch das her-cze mein,
dy - weil ich leb so soll — es sein
jch far — do - hin.

Volkslieder früherer Zeit sind uns nur durch die Messen der Niederländer aufbewahrt worden; eine große Rolle spielt darin namentlich das Lied »L'omme armé«, das wol die meiste Verwendung gefunden hat, da es zu unzähligen Messen verwendet wurde; es sei hier nur an die Namen Dufay, Busnoys, Tinctorius, Josquin de Près, Palestrina und G. Carissimi erinnert. Wegen seiner Bedeutung finde auch diese Melodie hier eine Stelle:

28.

l'omme l'omm' ar - mé et Ro-bi-net tu
m'as l'a mort don - né quand tu t'en vas

Um so mehr verdient sie eine solche, da sich nicht bloß der Charakter der französischen Chanson, wie er sich zu allen Zei-

ten gleichblieb, fest und bestimmt ausprägt, sondern sie auch eine ausgesprochene Neigung zu unserem Dur und Moll zeigt.

Während das französische Volkslied immer eine gewisse Grazie hat, ist das deutsche mehr verb, realistisch; es befaßt sich mehr mit dem täglichen Leben und den Anregungen der Natur. So wurden im 15. Jahrhundert Volkslieder gesungen „darinnen die Oberkeit erinnert und ermahnt ward, in der Regierung mehr Gleichmäßigkeit zu halten, dem Adel nie zu viel Freyheit und Gewalt zu verhängen, den Bürgern nicht zu viel Pracht und Gepränge zu verstatten, das gemeine Bauernvolk nicht über Macht zu beschweren, die Straßen rein zu erhalten und jedermann Recht und Billigkeit widerfahren zu lassen“. Ueberreste davon sind gewiß noch heute vorhanden und manche noch jetzt im Volksmunde lebende Melodie mag in jener Zeit ihre Quelle haben. Besondern Anlaß zu solchen Liedern gab namentlich die Reformation, sowie später der dreißigjährige Krieg und die Türken, wie auch Liebe, Wein, Jagd und Gewerbe, Wanderlust und Heimweh ihre Weisen fanden. Daß Vieles darin allzuerb sein mochte, geht schon daraus hervor, daß man viele dieser Lieder nach Text und Melodie für die Kirche bearbeitete, „damit das junge Volk von denselben schamparen und unzüchtigen Bulenliedern abgebracht werde und anstatt derselben bösen Text seine christliche und zur Besserung dienliche Lieder in denselben lieblichen Melodeyen singen möge“.

„Das Volk erfand und sang seine Lieder so lange, als ihm der Kunstgesang noch fremd gegenüber stand. Nachdem dieser sich aber nach Anleitung des Volksgefanges aus Elementen desselben verjüngt hatte, und in dieser neuen Gestalt rege Theilnahme im Volke fand, mußte das Volkslied nothwendig abblühen. Das Volk hatte nicht mehr nöthig, für seine Sangeslust selbst zu sorgen; Schule, Concertsaal und Oper führen ihm hinlänglich Stoff zur Befriedigung derselben zu: das Kunstlied geht ins Volk und wird dort volksthümliches Lied.“

72. Welche volksthümlichen Elemente waren außerdem noch von Einfluß auf die Kunst?

Von ganz besonderem Einfluß auf unsere moderne Kunst ist der Tanz gewesen. Wie bei den Alten, so wurde, namentlich

nach den großen Verfolgungen, auch bei den Christen der Tanz zur Verherrlichung des Gottesdienstes, der Freude- und Friedensfeste angewandt. Doch gab er mit der Zeit zu große Gelegenheit zu Ausschweifungen und man verbot ihn schon zu Anfang des 8. Jahrhunderts päpstlicherseits mit allem Nachdruck. Trotzdem und trotz der vielen späteren Verdammungen der Tänze ließ sich das Volk dieses Vergnügens nicht nehmen; wie es sich mit seinen Liebern die Zeit kürzte, so wollte es auch „seine ganz eigne ungenirte, naturwüchsige Musik haben, es wollte an der Kirmesse und sonst Eins tanzen“. Und für dieses Bedürfniß sorgten „zahlreiche Schwärme fahrender Musikanten, Pfeifer und ähnliche Leute, welche im Sachsenspiegel als unehrlich und rechtlos erklärt werden, deren Kinder man als unehrlich geboren ansah und daher in keine Zunft aufnahm, die aber, wo sie sich zeigten, willkommen waren. Diese Kunstvagabunden sorgten dafür, daß die zur Zeit wenig beachtete Instrumentalmusik nicht außer Übung kam, sie mußten in der Bauernschenke, unter der Linde, wol auch auf der Bürgerhochzeit oder im Rathhause für die gesammte Bürgerschaft zum Tanze herzhast darauf losspielen“. In der Stadt bildeten ehrliche Leute Innungen, um sich mit Musik das Brot zu verdienen; diesen stand ein „Pfeiferkönig“ vor und Alle leitete und ordnete ein „Spielgraf“. Sie bekamen um 1400 eine „Pfeiferordnung“, in welcher ein Paragraph heißt: „Daß kein Spielmann, der sei ein pffifer, trummelschläger, geiger, zindhenbläser, oder was der oder was die sonst für spiel und thurzweil treiben khennen, weder in Stätten, Dörfern oder Fleckchen, auch sonst zu offenen Dentzen, gesellschaften, gemeinschaften, schießen oder andern thurzweilen nit soll zugelassen oder gedultet werden, er seye denn zuvor in die bruderschaft uff- und angenommen“. In Frankreich und England hießen ähnliche Zunfteinrichtungen »roi de Violons« und »king of musik«.

In Italien wurden mit der Zeit die berühmtesten Tänze: die Giga ($\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ =Tact und fröhlichen Charakters), die Galliarde (Galliarda, Gallarda, $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ =Tact, fröhlich, heiter), die Passamezza (Passemieze $\frac{4}{4}$, langsam), die Tarantella ($\frac{1}{4}$ =Tact, jetzt $\frac{6}{8}$; man hatte sechs verschiedene Arten dieses Tanzes, welcher angeblich den Tarantismus, eine durch Biß der

giftigen Tarantel erzeugte Krankheit, heilte), der Saltarello ($2/4$, mit sich steigender Belebtheit), die Forlana ($6/8$, rasch, lebhaft) und der Siciliano ($6/8$, gravitatisch). Von spanischen Tänzen seien erwähnt: die Pavane (Pavana, Paduana, der „große Tanz“, Pauschritt, ernst, feierlich), die Gallarda, Sarabanda ($3/4$, feierlich), Chacone (Chiaconne, $3/4$, bewegt), später: Seguedilla, Fandango, Bolero, Folie d'Espagne, Guarache, Zapateado, $3/4$, $3/8$ oder $6/8$ = Tact und durchweg feurig. In Frankreich machten sich neben italienischen und spanischen Tänzen beliebt: der Passepied ($3/4$ oder $3/8$ = Tact), die Bourrée ($4/4$ oder $2/2$ = Tact), die Gavotte ($4/4$), die Courante ($3/4$) und besonders die Menuett ($3/4$), die „Königin der Tänze, die merkwürdigste und bildungsfähigste der Tanzformen“.

In Deutschland waren zwei Arten von Tänzen im Gebrauch: Schreit- oder Schleiftränze und Springtänze oder Ringelreihen. Von der letzteren Art enthält das Vocheimer Niederbuch ein Beispiel, das hier mitgetheilt sei, nämlich:

29.

Ich spring an die = sem rin = ge des pe = sten
 so ichs kann von hüß = sche Frew = lein sin =
 ge als ichs ge = le = ret han ich raibt durch
 frem = de Lan = de da sach ich man = cher Han =
 de do ich die Frew = lein fand.

Während dieser Tänze, die munter und ausgelassen waren, sang man, wie noch jetzt in Spanien und im südlichen Deutsch-

land („Schnadahüpfle“) auf dem Lande gebräuchlich, kleine aus dem Stegreif gedichtete Liedchen, meistens wol erotischen Inhalts. Erwähnt seien auch die seit Ende des 14. Jahrh. länger als 200 Jahre, namentlich am Rhein grassirenden wüsten und ausgelassenen Weits- und Johannestänze, von denen die Straßburger Chronik (1698) berichtet:

„Biel hundert singen zu Straßburg an
Zu tanzen und springen, Frau und Mann,
Am offenen Markt, Gassen und Straßen,
Tag und Nacht ihrer viel nicht aßen,
Bis ihn das Wüthen wieder gelag.
St. Bits Tanz ward genannt die Plag.

Im 16. Jahrhundert hatte man Schwert- und Bügel- oder Reistänze, auch bürgerten sich ausländische Tänze mehr und mehr ein, während dagegen die deutsche „Allemanda“, „welche das Bild eines zufriedenen und vergnügten Gemüths trägt, das in guter Ordnung und Ruhe scherzt“, in Italien und Frankreich Aufnahme fand. Der Allemande ähnlich ist der alte Ländler oder Ländlerer, ebenso der Zweitritt, der Schwäbische, der Steyrer und der Längaus, der Urahne unsers Walzers, auch der „Deutsche“ genannt. Im 18. Jahrhundert verdrängte dieser gänzlich den Längaus und zwei der ältesten Walzer-Melodien, die aus jener Zeit datiren, sind die noch bekannten Lieder: „Du lieber Augustin“ und „’s ist mir Alles eins ob ich Geld hab oder keins“.

73. Welchen Einfluß hatten die Tanzweisen auf die Kunst?

Der Tanz ist die Wurzel, aus der alle späteren Instrumentalformen entsprungen sind; er lieferte für diese die innere rhythmische Gliederung, sowie die äußere Form und Gestalt. Das höhere Gesetz des Gesammtrhythmus läßt sich beim Tanz meist durch die aus den nächsten Producten der Zahlen 2 und 3 entwickelte Ordnung darlegen, wobei entweder Vorder- und Nachsatz gleich sind, oder zwei Perioden mit einer dritten — als Nachsatz — in Verbindung treten, wo die mittlere meist größer als die anderen ist, oder endlich: drei Perioden von gleicher Zahl schließen sich zusammen. Die äußere Form wurde durch die

Neigung des Tanzes, daß Mehrere in Verbindung zu einander treten wollen, bestimmt. Als erste Tanzsammlung erschien um 1530 die vom Pariser Notendrucker *Attaignont* veranstaltete Ausgabe, in der: *Passamezzi*, *Saltarelli*, *Gaillarden*, *Paduanen*, *Branles*, *Bassedances* u. a. vorkommen; eine 1551 herausgekommene Sammlung (*Antwerpen*, *T. Susato*) nennt außerdem: *Allemande*, *Courante*, *Française*, *Hoppeldanz* und *Ungarescha*. Die erste Sammlung zusammengehöriger Tänze findet sich im Tanzbuche des Florentiner Kapellmeisters *Antonio Brunetti*, die um 1600 auf einem großen Festballe in Pisa getanzt wurde und sich in *Danza grave*, *Gagliarda* und eine *Courante* gliedert, in welchen eine und dieselbe Harmonie und Melodie, aber jedesmal anders rhythmisirt, vorkommt. Eine der frühesten Tanzverbindungen ist auch die der *Paduana* mit der *Gagliarde*. Man nannte diese Folge von Tänzen: *Suite*, welchen Namen sie bis heute behalten hat. Schon dieser Name, sowie innere und äußere Gründe berechtigen zu der Annahme, daß der Ursprung der *Suite* in Frankreich zu suchen ist, und war die Reihenfolge der Tänze dort meistens folgende: ein *Präludium*, gleichsam die Aufforderung zum Tanz, worauf *Allemande* (immer zuerst, *Mattheson* sagt wegen ihrer „aufrichtigen teutschen Erfindung“), *Gavotte*, *Menuett*, *Chiaconne* und *Arie* (meist heiteren Inhalts) folgen, während in Deutschland die Aufeinanderfolge so war: *Allemande*, *Courante*, *Bourrée*, *Sarabande* und *Gigue*, sich im Laufe der Zeit aber auch veränderte. Erwähnt sei noch, daß in Deutschland die *Suiten* *Partien* (in Italien: *Partita*) genannt wurden, wenn sie mit Stücken freier Erfindung (*Allegro*, *Grave*, *Largo*) gemischt waren, wie auch die *Suite Sonata di camera* und die Folge von *Grave*, *Allegro*, *Largo* etc. mit *Sonata di chiesa* (*Kirchensonate*) bezeichnet wurde.

74. Welches ist die Geschichte und Bedeutung des geistlichen Volksliedes?

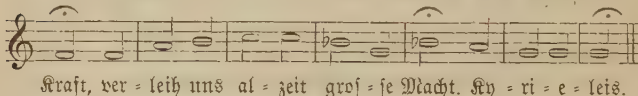
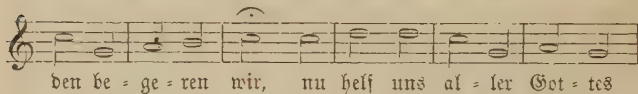
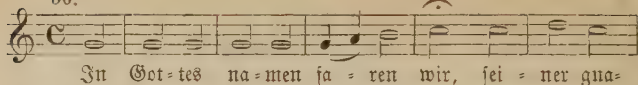
Da in der katholischen Kirche keine andere als die lateinische Sprache mit Ausnahme einiger griechischer und hebräischer Wörter — geduldet wurde, fand die Aufnahme geistlicher Gesänge in der Muttersprache der einzelnen Länder erst ziemlich

spät statt. Von hervorragender Bedeutung in der Kunstgeschichte wurde namentlich das deutsche Kirchenlied, dessen Anfang wol der Ruf: Kyrie eleison („Herr, erbarme dich unser“) sein dürfte, der schon zu Karls des Großen Zeiten vom Volke gesungen wurde, wovon sich auch der Name für die ältesten deutschen Kirchenlieder herschreibt: „Kirleis, Leise, Leich“. Als ältestes deutsches geistliches Lied nennt man das aus dem neunten Jahrhundert stammende:

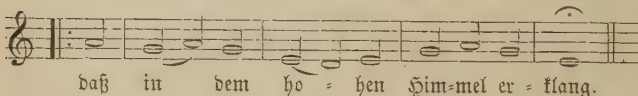
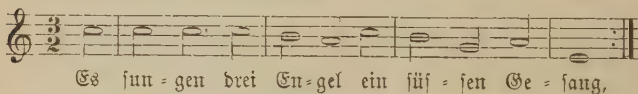
„Unsar trohtin (Herr) hat farsalt (gegeben)
 Sancte Petre givolt,
 daz er mac ginerjan (retten, erhalten)
 ze imo dingenten Man (zu ihm hoffenden Mann)
 Kyrie eleison.
 Christe eleison“.

Von einem um 900 entstandenen Liede zu Ehren des heil. Gallus wird gesagt, „daß das Volk es singe“, während aus der Zeit vom 10. bis 12. Jahrhundert erhalten sind: „Aron inin ede“ (an die heil. Maria), „Er ist gewaltic und stark“ (Weihnachtslied), „Krist sich ze marterenne gab“ (Osterlied), „Christus ist erstanden“, „An dem österlichen Tage Maria Magdalena giene ze dem Grabe“, „Nu biten wir den heiligen Geist“ und „Christ uns genåde“, welches das Volk bei den Kreuzzugspredigten des heil. Bernard von Clairveaux sang. Aus dem dreizehnten Jahrh. seien erwähnt: „In Gottes Namen fahren wir“, „Ein Kindelein so löbelich“, „Ave Maria, eine röse äne dorn“ und „In dulci júbilo, nu singet und seid fro“. Von Wichtigkeit für die Verbreitung des geistlichen Volksesanges, der weniger Kirchengesang, sondern mehr Privatandacht, z. B. bei Wallfahrten, Processionen u. war, wurden die Flagellanten oder Geißelbrüder, die zu Ende des 13. Jahrhunderts auftauchten, um Gott ihrer Sünden und der über die Menschheit verhängten vermeintlichen Strafen (Pest, Hungersnoth) wegen zu versöhnen und sich dieserhalb öffentlich geißelten und große Züge veranstalteten. Sie hielten sich durch's ganze vierzehnte Jahrhundert, mußten aber endlich staatlich und kirchlich verboten werden. Auf ihren Zügen spielten Gesang, Gebet und Geißelungen die Hauptrolle und sind namentlich zwei Lieder von ihnen noch heut in Gebrauch:

30.



sowie das eben so eigenthümliche:



Von ihren nicht wenigen Liedern hat sich sonst Nichts weiter erhalten, da mit den Ketzern und Ketzereien auch Alles, was an sie erinnern konnte, so viel wie möglich vernichtet wurde.

In das vierzehnte Jahrhundert gehören namentlich eine Anzahl Uebersetzungen lateinischer Hymnen, so das Lauda Sion, Pange lingua und Adoro te (sämmtlich vom heil. Thomas von Aquin, geb. 1224), das Stabat Mater (von Jacoponus de Benedictus, gest. 1306); das Dies irae (von Thomas v. Celano um 1250); das Media vitae (von Notger Balbulus, gest. 902), sowie andere durch den Mönch Johannes von Salzburg (gest. 1396) und die deutschen Lieder: „Gott sei gelobet und gebenedeiet“, „Du Lenze guet“ (von Conrad von Queinfurth, gest. 1382) und „Uns komt ein Schif gevaren“ (von Tauler, † 1361). Das fünfzehnte Jahrhundert war darin noch productiver und namentlich dann, als zu Ende desselben die neu erfundene Buchdruckerkunst (Joh. Gutenberg, 1440) die Verbreitung derselben förderte. In diesem Jahrh. waren es besonders auch

die Hussiten, welche die Liebe für das geistliche Lied in der Nationalsprache weckten und pflegten. Besondere Bedeutung für die Entwicklung des geistlichen Volksliedes erhielt die Reformation und mit ihr Martin Luther (1483 — 1546), der es benutzte, um die neuen Ideen christlicher Lehre und christlichen Lebens in Umlauf zu setzen, und waren die alten Texte der neuen Anschauungsweise anstößig, so versah er die unter dem Volke bekannten und besonders gern gehörten Melodien mit neuen Texten, wie er auch selbst dies Verfahren zur Nachahmung empfiehlt: „ZB dem haben wir auch, zum guten Exempel, die schönen Musica oder gesenge, so im Babstumb, in Vigilien, Seelmessen vnd begrebnis gebraucht sind, genomen, der etliche in Dis büchlein drucken lassen, vnd wollen mit der zeit derselben mehr nemen, oder wer es besser vermag denn wir, doch andere Text drunter gesetzt, damit vnserer Arrikel der aufferstehung zu schmücken, Nicht das Fegfemer mit seiner pein vnd gnugthung, dafür ire verstorbene nicht schlaffen noch rügen können. Der gesang vnd die Noten sind köstlich. Schade wer es, daß sie solten vntergehen, Aber vnchristlich vnd vngereimpt sind die text oder wort, die solten vntergehen“ (Vorrede zu: „Christliche Geseng Lateinisch und Deutsch. D. Martinus Luther. Wittenberg, Anno MDXLII, durch Joseph Klug“).

1524 erschien das erste „Geistliche gesangt buchleyn. Wittenberg“, das von Luthers Freunde Johann Walther (geb. 1496 „auf einem Dorffe ohnweit Cola [Kahla] in Thüringen“, wurde um 1524 Kapellmeister in Torgau, von wo aus ihn Luther nach Wittenberg berief, um mit Conrad Rumpf die musikalische Seite des neuen Gottesdienstes einzurichten, wurde Kapellmeister des Kurfürsten Moriz von Sachsen, als welcher er 1554 pensionirt wurde, zog dann nach Torgau und starb daselbst im April 1571) herausgegeben wurde, und das rasch nach einander mehrere Auflagen erlebte. Besondere Erwähnung verdient Luther noch als Componist und Dichter des Liedes „Ein feste Burg ist unser Gott“, „die Marseillaise der Reformation“ oder auch „unsers Herrgotts Dragonermarsch“ genannt, welches dem Texte nach zuerst in dem reformirten Augsburger Gesangbuch von 1529 und der Melodie nach, zuerst in „Kirchengesenge, mit vil schönen Psalmen vnnnd Melodey

ganz geendert und gemert, Nurenberg, Jobst Gutknecht, 1531" erschien, so daß die Entstehung dieses großartigen Zeugnisses christlicher Begeisterung dem Texte nach ins Jahr 1529 und der Melodie nach ins Jahr 1530 fallen dürfte, was durch den vor einigen Jahren neu aufgefundenen „Luther-Coder vom Jahre 1530" eine von dem großen Reformator eigenhändig benutzte und ihm von dem kursächsischen Kapellmeister Johann Walther verehrte handschriftliche Sammlung geistlicher Lieder und Tonsätze, welcher 1872 von Rade herausgegeben wurde, noch mehr bestätigt wird.

Wie sehr der Gemeindegesang an Verbreitung gewann, geht daraus hervor, daß seit dem Erscheinen des ersten Wittenberger Gesangbüchleins vom Jahre 1524 bis zu einem 1560 in Frankfurt erschienenen Gesangbuche die Anzahl der geistlichen Melodien auf 200 gestiegen war, die sich während des nächstfolgenden Jahrhunderts bis ins Unglaubliche steigerte. Von den Componisten solcher geistlicher Lieder seien hier noch genannt: Nicolaus Herrmann (Cantor in Joachimsthal in Böhmen, gest. 1561), Joachim von Burgk (geb. 1541 zu Burg bei Magdeburg, gest. als Rathsherr, Cantor und Organist zu Mühlhausen in Thüringen 1610), Dr. Ph. Nicolai († als Prediger zu Hamburg 1608; Comp. des „König der Choräle": „Wachet auf, ruft uns die Stimme"); Joh. Eccard (geb. 1553, gest. 1611 als Kapellmeister in Berlin); Mich. Prätorius (starb 1621 als Kapellmeister in Wolfenbüttel); Joh. Herm. Schein (geb. 1586, seit 1615 Cantor an der Thomasschule zu Leipzig; starb 1630); Heinr. Albert (gest. 1668 als Organist in Königsberg i. Pr.); Joh. Crüger (gest. 1662 als Musikdirector in Berlin); Georg Neumark (geb. 1621 zu Mühlhausen in Thür. und gest. 1681 als Archivsecretär und Bibliothekar zu Weimar, Componist und Dichter des 1640 in Kiel entstandenen „Wer nur den lieben Gott läßt walten"); Severus Gastorius (um 1670 Cantor in Jena, Componist von: „Was Gott thut, das ist wohlgethan"). Die Zeit bis ungefähr 1700 bezeichnet die höchste Blüthe des evangelischen Gemeindegesanges.

Aber auch auf die Katholiken war diese Pflege des geistlichen Volksliedes nicht ohne Einfluß, denn auch bei ihnen erhielt

derselbe von nun an größere Verbreitung, wie eine Masse gedruckter Gesangbücher aus jener und späterer Zeit beweisen, unter denen Leisentritt (Domdechant in Olmütz; Baugen 1567, 1573, 1584); Christoph Hecyrus („Pastor der Katholischen Pfarrkirchen der Kön. Statt Eaden“, Prag 1581); Eberhardt (Bischof zu Speier, Köln 1610); David Greg. Corner (Nürnberg 1625) u. v. A.

In Bezug auf die Melodien muß als beachtenswerth erwähnt werden, daß sie nicht alle ursprünglich die geistliche Bestimmung hatten, sondern viele aus dem weltlichen Volksliederschatze herübergenommen, wie auch aus anderen Quellen bezogen wurden.

75. Aus welchen Quellen entwickelte sich das deutsche geistliche Volkslied?

1) Man übersetzte lateinische Hymnen und benützte auch zur deutschen Uebersetzung die Melodie des Originals getreu oder vereinfacht;

2) man schuf Text und Melodie neu;

3) man legte weltliche Volksweisen und andere profane Melodien den geistlichen Texten unter; so entstanden die Melodien zu: „O Welt, ich muß dich lassen“ („Nun ruhen alle Wälder“) aus der zu „Inspruch, ich mus dich lassen“ von H. Isaack (gest. um 1500); zu: „Auf meinen lieben Gott“ aus: „Venus, du und dein Kind, sind alle beide blind“ von Jac. Regnard (1590); zu: „Herzlich thut mich verlangen“ („O Haupt voll Blut und Wunden“) aus: „Mein G'müth ist mir verwirret“ von H. L. Haspler (gest. 1612), zu: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ aus: „Wie schön leuchten die Aeugetlein“, welches die letzte der im 16. Jahrhundert sacrificirten weltlichen Melodien ist;

4) mögen auch manche Melodien dadurch entstanden sein, daß unberufene Sammler den Sopran einer vierstimmigen alten Bearbeitung für die Melodie ansahen, welche aber nach damaligem Gebrauch im Tenor lag.

In Betreff des letzteren Punktes sei noch hinzugefügt, daß dadurch, daß die Melodie im Tenor lag, diese durch die über ihr liegenden Stimmen vielfach verdunkelt und unkenntlich ge-

macht werden mußte, weshalb man schon seit den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts anfang, die Melodie dem Sopran zu geben, wenn auch nicht allgemein und grundsätzlich. Der württembergische Oberhofprediger Lucas Osiander war durch sein Werk: „Fünzig Psalmen und geistliche Lieder“ (1586) der Erste, der mit klarer Absicht, nach überdachten Grundsätzen die Melodie in den Sopran legte, damit ein jeder Christ mit einstimmen könne, wodurch der Gemeindegesang auf die Höhe seiner Ausbildung gebracht wurde. Aus seiner Vorrede zu diesem Psalmwerke geht hervor, „daß er sich bestrebt habe, den einstimmigen Gesang der Gemeinde mit dem kunstmäßig gesetzten und ausgeführten mehrstimmigen Chorale des Sängerkhors in lebendige Verbindung zu bringen, damit beide“, der einstimmige Gesang der Gemeinde mit der Musica figuralis, wie sie den Kunstgesang nannten, „sein bei einander bleiben und beides einen lieblichen Concentus (Harmonie) gebe“, was wol zu der Schlußfolgerung berechtigt, daß eine derartige Verbindung beider Gattungen bis dahin noch nicht gebräuchlich gewesen sei. Selbst nicht einmal der Gebrauch der Orgel zur Begleitung des Gemeindegesanges ist als nothwendig vorauszusetzen. Auch scheint den Andeutungen nach zwischen Sängerkhor und Gemeinde mehr ein abwechselndes Singen stattgefunden zu haben, so daß der Chor das Lied zuerst vortrug und die Gemeinde dann nachsang. Daß aber in der That der alte Choral trotz seiner reichen oft nicht leicht auszuführenden Harmonie und seiner rhythmischen Mannigfaltigkeit von der Gemeinde gesungen und nicht dem Vortrage eines gutgeschulten Sängerkhors allein überlassen geblieben sei, darüber haben wir die vollgiltigsten und bestimtesten Zeugnisse“ (D. Kade).

Zwölftes Kapitel.

Die Musik bei den Italienern.

76. Wie entwickelte sich die Musik in Italien?

Es wurde schon im Kapitel über die Niederländer erwähnt (S. 95), daß sie ihre Kunst in fast alle europäischen

Länder trugen, da sie, als das musikalisch begabteste Volk, überallhin zur Ausübung und Pflege der Musik berufen wurden. Wenn nun auch die Niederländer in Italien von großem Einfluß auf die musikalischen Kunstverhältnisse waren, so war doch auch in Italien schon von jeher eine eigene musikalische Production zu Hause. Es scheint, daß die Italiener die Kirche den Niederländern so gut wie ganz überließen und bloß die weltliche Composition pflegten, denn aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert sind von italienischen Componisten mit einigen Ausnahmen nur wenige geistliche Compositionen von Bedeutung bekannt. Weltliche Liedformen spielen bei ihnen die Hauptrolle; da finden wir Trottola's (Volkslieder, Gassenhauer), Madrigale (madrials), Schäfer-, Liebesgedichte, Ballatas und Tanzlieder. Von großer Bedeutung wurde das Madrigal durch Hadrian Willaert, der an Stelle der schüchternen, dürftigen Satztechnik der alten Italiener die ganze niederländische Meisterschaft im Contrapunkt setzte und dadurch die wilde duftige Blume so veredelte, daß sie die herrlichsten Blüthen trug. Das Gedicht bestand aus zwölf, fünfzehn, aber auch weniger oder mehr Versen, die kein bestimmtes Maß hatten; es wurden auch Texte religiösen Inhalts gewählt, jedoch sehr selten; ihr Stil ist nach Mattheson („Beschütztes Orchestre“) „zur Liebe, Zärtlichkeit, zum Mitleiden und andern Gemüthsbewegungen, die das menschliche Herz annehmlicher Weise rühren, geschickt“; „nur edlen und ernstesten Dingen sollte das Madrigal dienen; das »cor gentile«, das edle, das heißt von edler Liebe bewegte Herz war der Mittelpunkt dieser ganzen Dichtung und Musik, seine freudigen und seine schmerzlichen Regungen, sein Lieben, Hoffen, Sehnen, Leiden und Zürnen“ (Ambros). Der ihm früher eigenthümliche Humor, sein fecker oder harmloser Scherz fand ein Asyl in den Villoten, Villanellen und Canzonen alla Napoletana.

Während noch zu Ende des 15. Jahrh. die Niederländer in Italien in ihrer höchsten Blüthe standen, so Tinctorius und Hyaert in Neapel, Adrian de Willaert und Cyprian de Rore in Venedig, zeigten sich zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Italiener ihren Lehrmeistern überlegen, und schon Palestrina

(1514 — 1594) bezeichnet die vollständige Uebernahme der musikalischen Weltherrschaft seitens der Italiener. Namentlich waren es vorerst die Städte Venedig und Rom, welche von besonderer Bedeutung für die Musikgeschichte wurden. Dort waren es die unmittelbaren Schüler Willaerts, hier die Sänger der päpstlichen Kapelle: Constantino Festa (seit 1517 päpstl. Sänger, gest. 10. April, 1545, der früheste hervorragende ital. Contrapunktist, componirte Madrigale, Motetten u. s. w.), der Spanier Cristofano Morales (Motetten, Messen), Jacob Arcadelt, ein Niederländer (1540 päpstlicher Sänger, starb um 1560 in Paris, componirte Messen, Madrigale, Motetten), und der Franzose Claudio Goudimel, geb. um 1505 zu Vaison bei Avignon, bis 1555 päpstlicher Sänger, wie auch als Componist und Lehrer thätig, dessen bedeutendste Schüler Palestrina und G. Nanini (gest. 1607) sind, dann in Paris, und in der Nacht zum 24. August 1572 als Hugenott zu Lyon ermordet. Unter seinen Compositionen sind bemerkenswerth die Psalmen Davids (1562 und 1565), welche sowol bei den Hugenotten als auch bei den Katholiken beim Gottesdienst in Gebrauch kamen, ferner Chansons, Motetten und Messen. Seine Werke zeigen schon den vollkommenen Palestrinastil; sie sind edel und von einer fast peinlichen grammatischen Reinheit; Canons und eigentliche Künste sucht man vergebens bei ihm. — Ehe wir uns aber zu Palestrina wenden, sei noch die Frage beantwortet:

77. Welches sind die bedeutendsten italienischen Meister in Venedig?

Wie schon gesagt, gingen die venetianischen Meister aus der Schule Willaerts hervor und ist hier vor Allen der große Theoretiker Gioseffo Zarlino (geb. 1519 zu Chioggia, gest. am 14. Februar 1590 als Kapellmeister an S. Marco, seit 1565) zu nennen, welcher neben den tieffinnigen und gelehrten Werken: »Istitutioni harmoniche« (Venedig, 1558, 1562, 1573, 1589 und 1602), »Le Dimostrationsi harmoniche« (1571 und 1589), »Sopplimenti musicali« (1588 und 1589) und einigen kleineren Schriften auch künstliche und schöne Compositionen schuf, wie Motetten, Messen u. dgl.

Ein anderer Schüler Willaerts war der Minorit Fra Costanzo Porta aus Cremona, Kapellmeister in Osimo bei Ancona, in Padua, Ravenna und in der Santa casa zu Loreto, wo er 1601 starb; schrieb geistvolle Motetten, Messen, Psalmen und meisterhafte Madrigale.

Während diese Meister spezifische Vocal-Componisten sind, treibt in jener Zeit auch die selbständige Instrumental-Musik ihre ersten Blüthen; eine Reihe der bedeutendsten Organisten am Dome S. Marco zu Venedig entwickelten die ersten Elemente des höheren Orgelspiels mit Stücken, welche als Einleitung für die verschiedenen Vocalchöre dienten, diesen deshalb die wesentlichsten Motive entnahmen, über welche fantasirt wurde und welche Stücke man *Ricercare*, *Fantasia* und *Toccata* nannte. Die ersten gedruckten Stücke dieser Art sind von Giachetto Buus (1541—1551 Organist an der zweiten Orgel bei S. Marco) und hießen »*Ricercari da cantare e sonare d'Organo ed altristromenti libro I*« (1547) und *libro II* (1549). Für die Entwicklung des Orgelspiels und der Compositionen für die Orgel wurde von großer Bedeutung: Claudio Merulo (auch Claudio da Correggio genannt), von 1557 bis 1566 Organist an der zweiten Orgel bei S. Marco, von da bis 1584 an der ersten Orgel daselbst und dann bis zu seinem Tode (4. Mai 1604) Organist in Parma; außer vorzüglich interessanten Toccaten für die Orgel schrieb er auch Messen, Motetten, Canzonen, Madrigale etc. Sein Nachfolger 1566 wurde Andreas Gabrieli, der mit seinem Neffen Johannes Gabrieli den Höhepunkt der Venezianischen Schule bezeichnet. Andreas Gabrieli (auch Andr. de Canareiro oder Canareggio genannt) war Schüler Willaerts und trat 1536 als Sänger am S. Marco ein; er bildete viele Schüler, unter welchen die bedeutendsten sein schon genannter Neffe, der Deutsche Hans Leo Hasler (1564—1612) und der Niederländer Jan Pieter Swelinck (1540—1622) sind, der „Organistenmacher“, denn unter ihm studirten die deutschen Orgelmeister: Melchior Schildt (gest. 1668 zu Hannover), Samuel Scheidt (geb. 1587 und gest. am 14. März 1654 zu Halle), Heinr. Scheidemann (1598—1654 zu Hamburg), Paul Syfert (gest. um 1650 zu Danzig),

Jacob Prätorius (1600—1651 zu Hamburg, u. A. Johannes Gabrieli (geb. 1557, gest. 1612) war gleichfalls Organist an S. Marco; seine und Andreas G.'s bedeutendste Werke sind Messen, Motetten, Psalme, von denen einige mehrchörig sind; für die Orgel- und Instrumental-Composition waren Beide epochemachend, namentlich durch ihre Canzonen für die Orgel, fugirte, fugenartige Sätze, der Anfang, der Ursprung der Fuge, sowie Johannes G. dadurch, daß er im Gegensatz zu dem bis dahin allgemein gebräuchlichen Verdoppeln der Singstimme durch beliebig zu wählende Instrumente, diese schon selbständig anwendet und sogar die Charaktereigenthümlichkeiten der einzelnen Instrumente beachtet.

Genannt sei hier auch noch der „Vater des wahren Orgelstils“: Girolamo Frescobaldi (geb. 1580 zu Ferrara, gest. um 1642 als Organist an der St. Peterskirche in Rom), mit dem der alte Orgelstil abschließt und ein neuer, motivisch entwickelter beginnt, bei dem sich auch schon, wie Morgenroth, die modernen Dur- und Molltonarten theilweise hervordrängen. Seine Canzonen, Ricercaren und Capriccios für die Orgel nehmen zwischen den Anfängen eines Gabrieli und der hochkünstlerischen Fuge J. Seb. Bachs eine vermittelnde Stellung ein; sie sind ein bedeutender Schritt gegen jene: ausgeführter, die Beantwortung des Themas geschieht schon nach festen Regeln, während sie gegen diese betrachtet zwar eine unvollkommenere Ausbildung aufweisen, aber auch trotzdem schon bedeutend vorgeschrittene Kunstwerke sind. Außer diesen Compositionen schrieb er auch Madrigale, Motetten, Hymnen und für die Orgel Toccaten, Stücke, welche namentlich eine Figur für beide Hände abwechselnd bringen. Sein Spiel wie seine Compositionen waren vom größten Einfluß nicht bloß in Italien, sondern auch in Frankreich, Deutschland u. a. D. Als seine Schüler nennt man N. Kapeller, Joh. Casp. von Kerl (geb. 1625 in Sachsen, studirte in Wien und dann in Rom, kam 1658 als Hofkapellmeister nach München, 1673 wieder in Wien als Organist bei St. Stephan, zog später wieder nach München, wo er am 29. Juni 1690 starb) und Joh. Jak. Froberger (geb. in der Zeit von

1600—1610 zu Halle (?), kam früh nach Wien, studirte von 1637—1641 bei Frescobaldi, wurde k. k. Hoforganist in Wien, machte große und viele Reisen und starb am 7. Mai 1667 in Héricourt bei Montbéliard, wo er die letzte Zeit bei der Herzogin Sibylla von Württemberg gelebt hatte), dessen Stücke schon bedeutend freier sind, sie haben sich schon den Fesseln der Polyphonie entrafft, auf welche sich Fr. in meisterwürdigster, strengster Weise aber auch versteht; die bei ihm zur Anwendung kommenden Verzierungen, wie Triller, Bralltriller, Mordents und andere „Agréments“, wie sie namentlich bei den Vorspielen seiner Toccaten beobachtet werden können, sind französischer Einfluß und geben ihm die mehr und mehr hervortretende melodische Freiheit, während er andrerseits am strengen contrapunktischen Stile Frescobaldi's noch festhält. Als seine Schüler werden genannt: Ewald Hirsch (Hoforganist des Königs von Dänemark), Johann Drechsel (Organist in Nürnberg) u. A. Doch damit kommen wir auf ganz deutschen Boden, während wir noch in Italien die weitere Entwicklung der Musik zu verfolgen haben.

78. Wann lebte und Was wirkte Palestrina?

Giovanni Pierluigi (oder Giovanni Pietro Aloisio da) Palestrina, auch Il Prenestino (Praenestinus) genannt, dessen wirklicher Familienname jedoch Sante war, wurde zu Palestrina (dem alten Präeneste), einem Flecken der römischen Campagna, 1514 geboren. Die Namen seiner ersten Lehrer werden uns nicht genannt, erst um 1540 treffen wir ihn als Schüler Cl. Gaudimels; 1551 wurde er an der vom Papst Julius II. gestifteten und nach diesem benannten Capella Giulia als magister puerorum (Lehrer der Singknaben mit dem Titel magister capellae angestellt und gab als solcher 1554 sein erstes, dem Papste Julius III. gewidmetes Werk — vier Messen zu 4 Stimmen und eine fünfstimmige — bei den Brüdern Dorici heraus, infolge dessen er von Julius III. am 13. Januar 1555 im Collegium der päpstlichen Kapellsänger angestellt wurde. In diese Zeit fällt auch seine Ehe mit Lucretia, von welcher er vier Söhne erhielt: Angelo, Rodolfo, Sylla und Higin, deren letzterer allein

ihn überlebte und der auch einige Werke seines Vaters nach dessen Tode edirte. Schon am 23. März 1555 starb Julius III., ihm folgte Marcellus II. (Cervino), Palestrina's großer Gönner, und schon hatte dieser ein Buch vierstimmiger Madrigale beendet und wollte es als dem Papst gewidmet herausgeben, als dieser nach einer Regierung von 21 Tagen starb. Ihm folgte Paul IV., welcher daran Anstoß nahm, daß seine Kapelle nicht aus Geistlichen allein bestand, weshalb er am 30. Juli 1555 verfügte, daß alle Nichtgeistlichen entlassen seien, wozu auch Palestrina gehörte. Doch schon im folgenden Monat erhielt dieser, als Nachfolger Eupacchino's, die Kapellmeisterstelle der Basilika des heil. Johannes vom Lateran. Als solcher componirte er seine berühmten Improperien, welche am Charfreitage 1560 zum ersten Male aufgeführt wurden und zwar mit solchem Erfolge, daß der damalige Papst Pius IV. eine Abschrift verlangte, um das Werk von seiner Kapelle aufführen zu lassen, und seit jener Zeit ist es alljährlich von derselben an diesem Tage wiederholt worden. Es sind Wechselchöre, in welchen einerseits Gott dem Volke alle diesem erwiesenen Wohlthaten vorhält, während andererseits dieses in lateinischer und griechischer Sprache Gott um Verzeihung und Erbarmen anruft; das Ganze schließt mit einem Hymnus auf das heil. Kreuz.

Wie schon früher erwähnt wurde, war es bei den Kirchen-Compositionen der alten Meister gebräuchlich, weltliche Liedweisen unterzulegen, was vielfach Anstoß erregte, und schon seit dem 13. Jahrhundert hatten sich gegen diesen Mißbrauch tadelnde Stimmen erhoben: so das Concil von Trier um 1227, Papst Johann XXII. zu Avignon um 1322, das Concil zu Basel u. a., doch ohne merklichen Erfolg. Noch größeren Anstoß mußte die Art und Weise der Textunterlage erregen, welche jedem Sänger ganz nach seinem Ermessen anheimgegeben war, da die Componisten ihren Sätzen nur die Anfangsworte beischrieben. Dazu kommt, daß oft jede Stimme einen andern Text, selbst sogar ganz profane, zu singen hatte, woraus sich das Urtheil des Cardinals Capranica, als er von Papst Nicolaus V. über den Werth der päpstlichen Kapelle befragt wurde, leicht erklärt, welches lautet: „Wenn sie da zusammen singen, kommen

sie mir vor, wie ein Sack voll kleiner Schweine, denn ich höre wol einen furchtbaren Lärm und Quietschen und Schreien durcheinander, kann aber keinen einzigen articulirten Laut unterscheiden". Zur näheren Erklärung dieses wenig schmeichelhaften Urtheils dient noch, daß durch Begünstigung viele Persönlichkeiten in die päpstliche Kapelle aufgenommen worden waren, die oft geringe musikalische Begabung und Bildung hatten, so daß einmal die ganze Kapelle nur neun wirkliche Musiker als Mitglieder hatte. So beschloß auch das ökumenische Concil zu Trient in seiner 22. und 24. Sitzung 1562, daß die Tonkunst aus der Kirche zu verbannen sei, sofern sie, es sei bei Vocal- oder Orgelcompositionen, irgend eine Beimischung des Frechen oder Unreinen zeige, damit das Haus des Herrn wahrhaft ein Bethaus sein und heißen könne. Dagegen ließ Kaiser Ferdinand I. (1556—1564) durch seinen Gesandten vorstellen, „daß man die Figuralmusik deshalb nicht völlig verwerfen möge, die, recht angewendet, das wirksamste Mittel sein könne, das Gemüth in Andacht zu erheben". Hiernit waren die geistlichen Väter einverstanden und die Ausführung ihrer Beschlüsse blieb erst dem Schlusse des Concils vorbehalten. Nämlich 1565 ernannte Pius IV. eine Commission, welcher die Reinigung der kirchlichen Tonkunst übertragen wurde. „Der h. Karl Borromeo und Vitellozzo Vitellozzi waren diese Beauftragten, die mit acht zu diesem Ende erwählten Mitgliedern der päpstlichen Kapelle zu einer Berathung sich vereinigten. Man kam überein, 1) Messen und Motetten mit gemischten Texten nicht ferner zu singen; 2) Messen mit profanen Themen für immer von der Ausführung auszuschließen; 3) Gesänge mit phantastisch zusammengesetzten, weder aus der heil. Schrift noch aus älteren christlichen Dichtern entlehnten Texten zurückzulegen. Die Forderung der beiden Cardinäle, daß die heiligen Worte bei dem Gesange durchhin müßten vernommen werden, fand größere Schwierigkeit. Die Sänger bemerkten, diese Verständlichkeit sei nicht immer zu erreichen; und als die Cardinäle ihnen entgegeneten, wenn sie also doch zuweilen erreichbar sei, warum nicht immer? erhielten sie zur Antwort: das Wesen der harmonischen Tonkunst bestehe in Nachahmungen und Fugen; ihr diese nehmen, und sie vernichten würde einerlei sein. Wenn

nun die Harmonie der würdigste Schmuck der kirchlichen Feier sei, ohne jene Fugenkunst aber nicht bestehen könne, die zuweilen das heilige Wort verdunkelte: so dürfe auf dessen Verständlichkeit nicht streng bestanden werden. Hier zum erstenmale erinnerten die Cardinäle an Palestrina's Beispiel. Seit seinen Improperien, von denen Pius IV. im Jahr 1560 für seine Kapelle Abschrift erbeten, hatte er diesem Papste für dieselbe im Jahre 1562 zwei Motetten und eine sechsstimmige Messe überreicht und im folgenden Jahre dem Cardinal Rodolfo Rio von Carpi den ersten Theil seiner vierstimmigen Motetten zugeeignet. An diese erst neu erschienenen und gehörten Werke erinnerten die Cardinäle und machten den Sängern bemerklich, daß die heiligen Worte, es sei nun bei künstlicher Stimmenverflechtung, es sei im einfachsten harmonischen Gesange, hier gleich unverdunkelt hervorträten. Auch hierauf wurde erwidert: kurze Stücke dieser Art könnten nicht entscheiden; bei längeren Gesängen (dem Gloria und Credo der Messe zumal) bleibe die gestellte Forderung, wenn man sie nicht beschränke, unerreichbar. Endlich vereinigte man sich dahin, es auf eine Probe ankommen zu lassen, und dem Palestrina die Composition einer Messe aufzutragen.“ Die Aufgabe ging nun dahin, neben volltönender Harmonie, Reichthum an kunstvoller Verflechtung, Vermeidung aller getadelten Ungemäßigkeiten, solle vollkommene Verständlichkeit des Wortes, Würde und Andacht den Stil der Composition auszeichnen. Palestrina schrieb infolge dessen drei sechsstimmige Messen, die erste für 2 Bässe, 2 Tenöre, Alt und Sopran in der phrygischen Tonart gesetzt trug die Ueberschrift: *Illumina oculos meos* (Erleuchte mein Auge), die zweite für 2 Bässe, 2 Alte, Tenor und Sopran war im siebenten Kirchentone geschrieben, die dritte, im achten Kirchentone und für 2 Bässe, 2 Tenöre, Sopran und Alt geschriebene Messe nannte er zu Ehren seines verstorbenen Gönners: *Missa Papae Marcelli*. Sie errang bei der ersten Aufführung aller drei Messen am 28. April 1565 durch die päpstlichen Sänger von der beauftragten Commission den Preis, und erstere empfangen den Bescheid, daß in der geistlichen Musik Nichts geändert werden solle, aber auch die Mahnung, fortan nur Gesänge aufzuführen, die ebenso

würdig wie die drei Palestrinischen Messen seien. Am 19. Juni 1565 wurde die Missa Papae Marcelli zum ersten Male beim Gottesdienste, in Gegenwart des Papstes, der Cardinäle und vieler angesehenen Zuhörer vorgetragen. Sie erregte das höchste allgemeine Entzücken. Pius IV. soll sogar ausgerufen haben: „Hier giebt ein Johannes in dem irdischen Jerusalem uns einen Vorschmack jenes neuen Liebes, das der heilige Apostel Johannes in dem himmlischen einst in prophetischer Entzückung vernahm“. Er ernannte ihn auch zum Componisten seiner Kapelle. 1571 wurde Palestrina als Nachfolger des in diesem Jahre verstorbenen Kapellmeisters an der Basilika S. Pietro in Vaticano (Capella Giulia) Giovanni Animuccia ernannt, so wie er auch dessen Stelle als Musikdirector der Congregatione dell' Oratorio des heil. Philipp von Neri (1515 — 1595) erhielt, welche 1564 von diesem gegründet worden war und die bei ihren Erbauungsstunden einzelne Abschnitte aus der heiligen und Heiligen-Geschichte mehrstimmig absingen ließ; von dem Vetsaale (Oratorio), wo diese geistlichen Unterhaltungen stattfanden, schreibt sich auch die Benennung Oratorium für die geistliche Oper, das später so großartig entwickelte Kunstwerk, her.

Um diese Zeit eröffnete Giovanni Maria Nanini (geb. um 1530 zu Vallerano, Schüler von Goudimel, seit 1571 Kapellmeister bei Sta. Maria Maggiore in Rom, seit 1575 päpstlicher Sänger, gest. am 11. März 1607) eine Schule der Gesangs- und Tonsetzkunst, an welcher auch Palestrina thätig war; außer seinen Söhnen nennt man noch als seine Schüler: Hannibal Stabile (gest. um 1595 als Kapellmeister an Sta. Maria Maggiore), Giov. Andreas Dragoni (geb. um 1540 zu Meltola, gest. als Kapellmeister zu S. Giovanni de Laterano 1598), Andreas Cipriari und Giovanni Guidetti (geb. 1532 in Bologna, seit 1575 an der päpstlichen Kapelle, gest. am 30. November 1592 zu Rom). 1576 erhielt Palestrina von Papst Gregor XIII. den Auftrag, den gregorianischen Gesang zu prüfen, zu sichten und ihn in seine ursprüngliche Reinheit zurückzuführen, welche Arbeit er mit Guidetti theilte, die er aber nie erledigte. Guidetti gab die betreffenden Werke, welche noch jetzt allein als die

authentische Quelle für den römischen Choralgesang gelten, allein bearbeitet heraus und zwar das »Directorium chori« (1582 und vielmal), den »Cantus ecclesiasticus passionis domini nostri Jesu Christi« (1586), »Cantus eccl. officio majoris hebdomadae« (1587, und »Praefationes in cantu firmo« (1588).

1580 starb die Gattin des Palestrina, wie er auch in diesem Jahre die Stelle als Musikmeister des Fürsten Giacomo Buoncampagno erhielt, und obgleich sein Leben ein ruhmreiches war, hatte er doch auch stets mit großen Entbehrungen zu kämpfen; so sagt er in der Dedication zu den 1588 dem Papste Sixtus V. überreichten „Lamentationen“ (die Klagelieder des Jeremias, welche in der Charwoche gesungen werden, „daß seine Lage eine sehr traurige sei und daß seine Armuth den Druck vieler seiner Werke verhindere.

Am 2. Februar 1594 starb er und wurde am allgemeinen Begräbnisorte, in der neuen Kapelle der Heiligen Simon und Juda, begraben; eine an seinem Sarge befestigte Bleiplatte soll die Inschrift gehabt haben: »Johannes Petroalloysius Praenestinus, musica princeps«. Sein Nachfolger als Componist der päpstlichen Kapelle war Felice Anerio (geb. um 1560 zu Rom, wahrscheinlich Schüler von Nanini und Palestrina, gest. um 1630), übrigens der Letzte, welcher dieses Amt bekleidete, und derjenige im Kapellmeisteramte von St. Peter Ruggiero Giovanelli (geb. um 1560 zu Velletri, Schüler von Nanini, gest. um 1620), Beide zu den edelsten Tonkünstlern jener Zeit gehörend.

Die Zahl von Palestrina's Werken ist eine sehr große; der kleinste Theil davon ist gedruckt und zwar: 15 Bücher Messen, 7 Sammlungen Motetten, 1 Buch Lamentationen, 1 Buch Hymnen, 1 Buch Magnificate, 1 Buch Litaneien, 1 Band weltliche und 3 Bände geistliche Madrigale, ein zweichöriges Stabat Mater, und verschiedene kleinere Stücke. Ueber seine Bedeutung als Componist sei hier ein Urtheil Proske's citirt, es lautet: „Wenn man das 16. Jahrhundert das goldne Zeitalter der Kirchenmusik genannt, und unter allen Kunstschulen die von Palestrina gegründete römische Schule aufs Höchste bewundert hat, so findet sich doch im Laufe des Jahrhunderts

unter den größten Erscheinungen Italiens und des übrigen Europa keine, deren Genius so in alle Tiefen der Kunst und der Mystiken der Kirche eingeweiht gewesen wäre, um der Erhabenheit unseres Meisters völlig ebenbürtig zur Seite zu stehen. — Man hat Palestrina einen Reformator genannt. Er war es, jedoch im conservativsten Sinne, d. h. ein Reformator nach Innen brach er nirgends mit dem Organismus seiner Kunst, drang in dessen Tiefe, wie keiner seiner Zeitgenossen, veredelte und verklärte ihn. Neue Bahnen nach außen eröffnete er nicht, wohl aber neue ungeahnte Zugänge ins innere unermessliche Labyrinth der Harmonie. Während fast alle Mitgenossen, selbst die von der römischen Schule ausgegangenen Künstler, dem Fortschritt huldigten, begnügte sich sein Genius — der reichste und fruchtbarste vor Allen — mit dem Heiligthume des Herkommens, und war auch hierin Vorbild der größten Meister späterer Perioden, denen die Verherrlichung des eigenen Geistes mit rücksichtsvoller Sinnnahme überlieferter Kunstformen ganz vereinbar blieb. Daß Palestrina sein lebenslanges, nach Weite und Tiefe unermessliches Kunstschaffen dem reinen Kirchenstil gewidmet, begründet die wahre Größe seines Charakters“. Im Allgemeinen sei noch erwähnt, daß dieser „Homer der Musik“, wie ihn C. Burney (1727—1814) nennt, gleich groß im Allereinfachsten wie im Allercomplicirtesten ist, daß er immer, selbst im strengsten Stil, den schönsten Wohlklang gewahrt hat, und daß er stets mit dem Inhalte der Worte aufs Minutiöseste übereinstimmt. Beispiele seines einfachsten Stiles sind die Improperien, die Lamentationen und Vitaneien, während von seiner kunstvollsten Setzweise sich Beispiele in den Messen, Hymnen, Motetten u. s. w. finden. Durch ihn erhielt die Contrapunktik die höchste Weihe; sie wurde durch ihn aus der mehr speculativen Sphäre in die der absoluten Schönheit erhoben.

79. Welches sind Palestrina's bedeutendste Nachfolger?

Von den auf der Bahn Palestrina's mehr oder weniger fortgehenden italienischen Componisten seien außer den in der Lebensskizze Palestrina's Genannten noch folgende erwähnt, da mit ihnen gleichzeitig die Reihe der älteren Kirchencomponisten

zu Ende geht und nach ihnen eine neue Kirchenmusik anhebt, die auf ganz anderen Anschauungen und einem ganz anderen Musiksystem, unserm modernen, beruht. Diese Meister sind: Bernardino Nanini, jüngerer Bruder des schon genannten Giovanni Maria N., den er in der Leitung der Musikschule unterstützte, war Kapellmeister an der Kirche S. Luigi de' Francesi und S. Lorenzo in Damaso in Rom; er starb um 1620 und hinterließ Madrigale, Motetten, Psalmen, Messen u. dgl., die sich durch Wohlklang in Melodie und Harmonie, Fluß und Rundung der Modulation, rhythmische Präcision und Reinheit des Stiles auszeichnen; Luca Marenzio, geb. um 1550 zu Brescia, starb als päpstlicher Sänger am 22. August 1595 und war auch eine Zeitlang Kapellmeister des Königs von Polen; schrieb zahlreiche Compositionen, z. B. Madrigale, Motetten, Antiphonen, Messen u. dgl. Seinen Hauptruhm verdankt er den Madrigalen, die ihm den Beinamen »il dolce cigno« (der süße Schwan) und »il divino compositore« (der göttliche Tonmeister) erwarben; Gregorio Allegri, geb. 1587 in Fermo, gest. daselbst als päpstlicher Sänger am 18. Februar 1652. Als solcher componirte er sein berühmtes »Miserere« (der 51. Psalm), dessen Musik so vollkommen befunden ward, daß der Papst bei strengster Strafe verbot, es zu copiren. Der 14jährige Mozart schrieb es am 11. April 1770 nach einmaligem Anhören am Gründonnerstage — jetzt wird es noch alljährlich zu Rom in St. Peter am Charfreitag aufgeführt — fehlerfrei aus dem Gedächtniß nach. Es ist für 2 Chöre zu neun Stimmen geschrieben. Ignazio Donati (1619 Kapellmeister der Akademie S. Spirito zu Ferrara, seit 1633 in Mailand; Giovanni Gastoldi (geb. um 1560, gest. 1633 als Kapellmeister am Dom zu Mailand); Drazio Beneroli (Kapellmeister in Rom, Wien und gestorben als Kapellmeister an St. Peter zu Rom den 17. Juni 1672; er bewegte sich mit größter Freiheit in auffällig bedeutender Vielstimmigkeit, so schrieb er für 12, 16 und 24 reale Stimmen; eine Messe von ihm ist für 12 obligate Chöre à 4 Stimmen und eine andere Messe für 12 Soprane), sein Schüler Giuseppe Ercole Bernabei (geb. um 1620 zu Caprarola, 1662—1667 Kapell-

meister am Lateran, 1672 wurde er Nachfolger seines Lehrers an St. Peter, 1674 Hofkapellmeister in München, wo er 1690 starb) u. A.

dreizehntes Kapitel.

Die weltliche Musik in Italien.

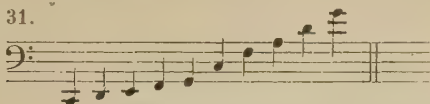
80. Zu welcher Zeit begann die weltliche Musik zu einer kunsthistorischen Bedeutung zu gelangen?

Zu Ende des 16. Jahrhunderts zeichnete sich namentlich Florenz durch besondere Pflege der Künste und Wissenschaften aus; vor Allem zeigte sich große Neigung für die der alten Griechen; unter den feinsinnigen Mediceern fand diese Neigung besondere Nahrung, waren doch von diesen bereits 1472 griechische Schulen errichtet worden. So beschäftigte man sich namentlich mit gelehrten Untersuchungen über die Musik der alten Griechen, die musikalische Behandlung der Tragödien des Aeschylos und Sophokles und ähnliche Fragen; das größte Interesse zeigten dafür die höchstgestellten Patrizier und sie öffneten den Vertretern der Künste und Wissenschaften ihre Salons in bereitwilligster Weise. Vor Allen zeichnete sich zu Ende des 16. Jahrhunderts Giovanni de Bardi, Graf von Vernio in dieser Beziehung aus, der sich eine derartige Camerata nach Art der Akademien gebildet hatte. Er selbst war ausgezeichnete Schriftsteller, Alterthumsforscher, Dramaturg und später maestro di camera bei Papst Clemens VIII. Bei diesem nun trafen sich die hervorragendsten Persönlichkeiten, wie Vincenzo Galilei (geb. um 1540 zu Florenz, gest. daselbst um 1610, der Vater des berühmten Astronomen Galileo Galilei, gest. 1642), der Patrizier Giacomo Corsi (geb. um 1560), der begabte Componist und Dichter war; der Dichter Ottavio Rinuccini (geb. 1550 zu Florenz),

Girolamo Mei (Mai, Edelmann und wie B. Galilei Schüler von Zarlino, gegen welchen Beide die neue Erfindung versuchten, und die Musiker Giulio Caccini (geb. um 1560 zu Rom, darum auch Giulio Romano genannt, Schüler von Scipione della Palla, seit 1578 in Florenz, wo er als Sänger in der Hofcapelle um 1640 starb), Emilio de Cavalieri (um 1550 zu Rom geb., starb um 1600 als General-Inspector der Künste in Florenz) und Jacopo Peri (geb. um 1560 in Florenz, seit 1601 Kapellmeister in Ferrara, wo er auch starb). Caccini verwirklichte zuerst die durch diesen Umgang angeregten Ideen, indem er Madrigale und Canzonen für nur eine Singstimme componirte, welche von dem Chitaronne begleitet wurde. Wie er darauf verfiel sagt er in der Vorrede zu seinen »Nuove musiche« (1601, eine Sammlung solcher einstimmiger Madrigale und Canzonen): „Ich gestehe aufrichtig, daß ich in jenen Versammlungen durch die gelehrten Unterhaltungen mehr gelernt habe, als in dreißig Jahren des Studiums im Contrapunkt. Ich bin durch die besten Gründe dahin aufgeklärt, eine Musikgattung nicht länger zu achten, welche dem Zuhörer nicht erlaubt, die Worte zu unterscheiden, indem sie die Silben bald kurz bald lang gebraucht, um sie dem Contrapunkt, dem Zerstörer der Poesie, anzupassen. Von der Ueberzeugung erfüllt, daß diese Musik keinen andern Genuß gewähren kann, als den, dem Ohre nur einen lieblichen Reiz zu bieten, da der Geist ohne Verständniß des Wortes nicht angeregt werden kann, nahm ich als Ausgangspunkt meiner Versuche die Meinung Plato's, welcher die verschiedenen Elemente der Musik folgendermaßen ordnet: erst das Wort, dann der Rhythmus, zuletzt der Ton. Von diesem Principe, musikalisch zu sprechen, geleitet, componirte ich die Madrigali ad una voce mit Begleitung eines Saiteninstrumentes. Der Erfolg dieser Stücke ermunterte mich fortzufahren, da meine Freunde mir versicherten, daß sie bis jetzt noch nie eine Musik gehört hätten, die sie so zu rühren fähig gewesen wäre“.

Das oben genannte Instrument, der Chitaronne, auch römische Theorbe genannt, war eine Art Laute und stand damals in großer Beliebtheit; es hatte zehn Saiten, von welchen die

vier tiefsten über einen Kragen gespannt waren, der sich seitwärts des Griffbretts befand, und die nur leer gebraucht waren; die Saiten gaben die Töne:



Die neue Gesangsweise verbreitete sich bald über Florenz hinaus; ließ sich doch Caccini selbst im Hause Nero-Neri in Rom hören, wo er eben solch enthusiastischen Beifall wie in Florenz fand. „Auf den ersten Blick erscheinen jene Madrigale nur wie eine Declamation in Noten, eine Musik ohne hervorstechende Motive oder Rhythmen; bei genauerer Prüfung aber merkt man, daß die musikalischen Phrasen, wenn auch von ungleicher Ausdehnung, mit der Anlage der Verse correspondiren und auch unter einander eine gewisse Symmetrie aufweisen. Die „unendliche Melodie“ erscheint schon hier; ein vollendeter Typus derselben ist das Lied »Amarilli, mia bella« und das mit folgendem pathetischen Ausruf beginnende Madrigal:

32.

Dovrò dun - que mo - ri - re?

Aber auch die Instrumente wurden aus ihrer Verbannung erlöst, indem sie als selbständige Begleiter der Singstimme gebraucht wurden, wie auch die „Monodie“ für die Kirchen-Tonarten von Einfluß wurde, indem diese durch das schon damals ganz bestimmt auftretende Dur und Moll immer mehr verdrängt wurden.

Zur Vermählung Ferdinands von Medici mit Christina von Lorena (1590) hatte Caccini zu einem Intermezzo (Einszenenstück in die Zwischenacte der bei Hoffestlichkeiten aufgeführten Komödien): »Combattimento d'Apolline col Serpente«

vom Grafen Bardi die Musik geschrieben; 1594 schuf er mit G. Peri die von Rinuccini gedichtete „Daphne“, welche auch für Deutschland bedeutungsvoll werden sollte, da der Dichter Martin Opitz und der sächsische Kapellmeister H. Schütz sie für Deutschland bearbeiteten; als erste Oper nennt man daher mit Unrecht die 1600 erschienene *Tragedia per musica*: »Euridice« von Rinuccini und Peri, welche in Florenz und anderen Orten, wo sie zur Aufführung kam, den außerordentlichsten Beifall erhielt. Sie wurde zuerst am 6. October 1600 zur Vermählungsfeier der Maria von Medici mit Heinrich IV. von Frankreich im Palast Pitti bei Anwesenheit des florentiner Hofes und des französischen Gesandten aufgeführt. Die Inszenirung hatte Jacopo Corti übernommen; die Chöre dirigitte Caccini; Peri selbst erschien in der Rolle des Orpheus, und mit dem großen, die Scene in der Unterwelt eröffnenden Monologe wußte er durch den leidenschaftlichen Ausdruck seines Gesanges die Zuhörer bis zu Thränen zu rühren. Die Begleitung geschah durch vier hinter den Coulissen aufgestellte Instrumente: Signor Jac. Corsi spielte das Clavicembalo, Don Garcia Montalvo den Chitaronne, Messer Giovan Battista die *lyra grande* (eine Art Harfe) und Messer Giovanni Capi eine *liuto grosso* große Laute, die aller Wahrscheinlichkeit nach in den Dialogen abwechselten und nur in den Zwischenspielen sowie zur Verstärkung der Chöre sich vereinigten. Nur an einer Stelle der Partitur merkt man die Verwendung von Blase-Instrumenten; die vom Schäfer Tirsi gesungenen sapphischen Strophen werden durch ein »*Ritornello il quale va sonato con tre flauti*« eingeleitet und beendet:—

33.



womit die Anfänge der „*Duverture*“ (oder wie sie in Italien noch lange nachher genannt wurde: „*Sinfonia*“); gegeben sind. — Drei Tage nach dieser Aufführung fand die des fünfactigen Dramas »*Il ratto di Cefalo*« im Palazzo vecchio statt, dessen Musik Caccini zur Dichtung des Genuesers Chiabrera geschrieben hatte; Decorationen und Costüme waren von unerhörter Pracht; auch die Musik bezeichnete man als bedeutend. In demselben Jahre fand auch noch die Aufführung der »*Rappresentatione dell' Anima e del Corpo*«, mit Musik von Emilio de Cavaliero im Betſaal (oratorio) der chiesa nuova zu Rom statt; das erste Stück geistlichen Stoffes, bei dem der neue Stil zur Anwendung kam.

1607 wurde am Hofe des prachtliebenden und kunstsinnigen Herzogs Vincenzo Gonzaga zu Mantua ein neues derartiges Werk aufgeführt: die fünfactige Oper „*Orfeo*“ (*favola in musica*) nannte sie der Componist) von Claudio Monteverde (geb. um 1565 zu Cremona, Schüler von Marco Antonio Ingegneri — geb. um 1565 zu Pordenone bei Venedig. Kapellmeister an der Kathedrale zu Cremona —, war erst Violinist beim Herzog von Mantua, seit 1613 Kapellmeister an S. Marco in Venedig, als welcher er 1649 starb). Er „muß der ausgezeichnetste musikalische Charakter der Epoche von 1600—1640 genannt werden und war Derjenige, welcher in mehrfacher Beziehung den Anstoß gab zu freierem Schalten mit den Kunstmitteln und zu charaktervollerer Benutzung des harmonischen und melodischen Materials. Besonders wagte er in Betreff von Accordcombinationen und unvorbereiteten Dissonanzen Vieles, was vor ihm unerhört war. Dann bahnte er auch eine bessere Verschmelzung des Wortausdruckes mit dem musikalischen an, und versuchte eine Sonderung der Stimmungen und Affecte auch in musikalischer Beziehung“.

Ueber seine Bedeutung für die Entwicklung der Instrumental-Musik schreibt J. A. Gevaert mit Rücksicht auf den „*Orpheus*“ sehr treffend: „Der *Orpheus* zeigt eine unverkennbare Hinneigung zum lyrischen Drama. Es handelt sich hier nicht mehr um die antike Tragödie, welche nach der Absicht der Florentiner in ihrer ganzen Einfachheit reproducirt werden sollte, vielmehr ist das musikalische Element durchaus in den

Vordergrund getreten. Das Orchester, die Chöre, die Balletmusik erscheinen als das Wesentliche. Hält man sich an die instrumentale Seite der Orpheus-Partitur von 1607: Harfen, zwei Theorben, zwei Clavichimbeln, drei Portativ-Orgeln (*due organi di legno ed un regale*), 12 Violon und Violinen von verschiedener Größe, ein Contrabaß, 2 Flageolets (*Flauti alla vigesima seconda*), 4 Trompeten, 2 Zinken (*Cornetti*), 5 Posaunen — so könnte man sich in einer aufs Höchste entwickelten Periode der Kunstübung glauben, wenn nicht schon ein flüchtiger Blick auf die Partitur jenen ersten Eindruck um ein Bedeutendes modificirte. Versuchen wir vor Allem eine richtige Vorstellung zu gewinnen von der Art und Weise, wie dieser Instrumental-Complex musikalisch verwerthet wurde: zwei Claviere, das eine auf der rechten, das andere auf der linken Seite der Bühne aufgestellt, bilden die gewöhnliche Begleitung der Monodien; bei den charakteristischen Stellen der Handlung schweigt das Clavier und an seine Stelle tritt ein *Organo di legno*, entweder allein, oder durch eine Theorbe verstärkt; bisweilen auch vereinigen sich die Viola, die Theorbe und das Clavier, um den Gesang zu unterstützen, und endlich, wenn Charon singt, so begleiten ihn die scharfen Töne eines Regals. Die Verstärkung der Chöre findet auf verschiedene, am Anfang des Stückes angegebene Weise statt; so lesen wir beim dritten Act: *Coro di spiriti infernali, al suono di un regale, organo di legno, cinque tromboni, duoi bassi da gamba ed un contrabasso di viola*; keins dieser Instrumente hat eine eigene Stimme zu spielen, sondern sie begnügen sich damit, je nach ihrer Klangfarbe und Tonhöhe eine oder mehrere der Singstimmen zu verdoppeln.

Später jedoch weiß Monteverde seine Instrumente in unabhängiger Weise zu gebrauchen, besonders in der Anwendung der Streichinstrumente geht er weit über seine Zeit hinaus und versetzt uns unmittelbar in die des Lully. Der Orpheus ist voll von ziemlich entwickelten, fast graziös zu nennenden Ritornellen für 3, 7, meist 5 Violon. Auch das kleine Ritornell zwischen den Strophen des Hirten für 2 von der Theorbe und dem Clavier begleitete Flageolets verdient Beachtung, sowie das Ritornell für 5 Posaunen vor der großen Arie des Orpheus

im dritten Act. Alle Hilfsmittel des Orchesters sind in dieser Arie, welche den Hauptmoment der Orpheussage bezeichnet, aufgeboten; es scheint, als habe Monteverde hier jeden nur denkbaren Orchestereffect zur Anwendung bringen wollen. Das Stück besteht aus fünf Strophen, deren Instrumentirung jedesmal wechselt; das erste Mal begleiten 2 Violinen; dann 2 Zinken, 2 Violinen und 1 Violoncell, die letzte Strophe endlich ist von den gehaltenen Tönen eines, fast in moderner Weise gesetzten Streichquartetts begleitet."

Monteverde schrieb noch folgende Werke fürs Theater: »Arianna« (1607), »Proserpina rapita« (1630), »L'Adone« (1639), »Il Ritorno d'Ulisse in patria« (1641), »L'Incoronazione di Poppea« (1642) und das Ballet »L'Ingrate« (1648), außerdem Canzonetten, Madrigale, Messen, Psalmen und dgl.

Neben diesen Werken erschienen 1608 in Mantua Rinuccini's »Orfeo« mit neuer Musik von Marco da Gagliano, 1610 und 1616 in Bologna »Ariadne« von Girolamo Giacobbi.

Aber auch das geistliche Musikdrama wurde weiter vervollkommenet, besonders in Rom, wo außer der Carnevalszeit die Aufführung weltlicher Schauspiele verboten war. So nennt man aus jener Zeit das Oratorium: »Erminia al Giordano« von Michel Angelo Rossi (1625), den »Santo Alessio« von Landi (1634), einen »Santo Bonifazio« und »Santo Teodoro«; wie wir auch außerhalb des Theaters einer Reihe Musikschoöpfungen begegnen, vermöge welcher wir die Fortschritte der neuen Kunst fast von Jahr zu Jahr verfolgen können; es sind dies die »Musiche« des Cagnazzi (1608), Sigismondo d'India und Ghizzolo (1609), Jacopo Peri (1610), Negri (1611 und 1613), des Rafael Montani, Dognazzi und Brunelli (1614) u. v. A.

Wenn auch all diese Meister noch mehr oder weniger unter dem Einfluß theoretischer Vorurtheile und der neuentstandenen Bedürfnisse stehen, und in der Harmonie ein „wunderliches Gemisch von Kühnheit und Schüchternheit, von glücklichen Griffen und mißlungenen Versuchen“ zeigen, so ist ihre Bedeutung doch eine großartige: sie sind es namentlich, welche den Tausch des

alten auf den Kirchentönen beruhenden Musik-Systeme mit den modernen Dur- und Molltonarten vollzogen. Doch ehe wir die weitere Entwicklung der modernen Tonkunst verfolgen, sei noch ein Blick zurückgeworfen: auf die Entwicklung der Kunstmusik in Deutschland und den eigentlichen und hauptsächlichsten Förderer der Tonkunst, die Erfindung des Notendruckes.

Vierzehntes Kapitel.

Die Kunstmusik in Deutschland. Notendruck.

81. Wie und wann entwickelte sich in Deutschland die Kunstmusik?

Die bedeutendste Anregung zu einer kunsthwürdigen Musik erhielt Deutschland jedenfalls durch die Niederländer, deren viele in Deutschland angestellt waren. Trotzdem macht sich bei den Deutschen von vornherein die Eigenthümlichkeit bemerkbar, daß sie entgegengesetzt den Niederländern ihre Hauptthätigkeit (auch vor der Reformation) nicht auf die Composition des Meßtextes gelegt haben, diese kommt vielmehr bei ihnen nur ganz ausnahmsweise vor, so bei dem mehr niederländisch gebildeten Heinrich Isaak (Isac, Ysac, Yzak, bei den Italienern Arrhigo Tedesco genannt). Wahrscheinlich zu Prag geboren, war er um 1480 Kapellmeister an der Kirche San Giovanni und Lehrer der Kinder des Fürsten zu Florenz, wo er auch die Musik zu einem religiösen Drama: »San Giovanni e San Paolo« schrieb. Später vom Kaiser Maximilian I. (regierte 1493—1519) nach Wien berufen, erhielt er den Posten eines »Symphonista regis«: wahrscheinlich Dirigent der Instrumentalisten. Gestorben mag er 1517 oder 1518 sein. „Isaak's Thätigkeit als Componist ist so mannigfach und weist so verschiedene Stilarten auf, daß man sie in eine italienische, niederländische und deutsche Gruppe scheiden und ihm einen sozusagen kosmopolitischen Zug geben kann. Seine italienischen Lieder tragen den leichten und anmuthigen Charakter der südlichen Halbinsel, auf der er eine Zeit lang gelebt hat.

Seine Motetten und Messen haben dagegen ganz den niederländischen Charakter seiner Zeit und schließen sich auch in der Ausführung den Spitzfindigkeiten der niederländischen Schule an, wenn er auch verschmäh't, den Leser durch räthselhafte Notirung zu verirren, wie es damals Sitte war, sondern deutlich niederschreibt, was er haben will. Als echt deutscher Componist ist er nur in den deutschen mehrstimmigen Liedern (wovon das bekannteste: „Inspruk ich muß dich lassen“ Kirchenlied geworden ist) zu erkennen, die von 1512 bis 1544 in Sammelwerken erschienen und leider nur die geringe Ausbeute von 15 Liedern bieten.“ (H. Eitner.) Ein Zeitgenosse Isaak's ist der namentlich als musikalischer Theoretiker (*De musica* 1490) berühmte Adam de Fulda, geboren um 1460, Mönch zu Fulda; ging später zur lutherischen Lehre über und starb um 1538. Außerdem war er bedeutender Contrapunktiker und Componist geistlicher Lieder. Ebenso sind noch zu nennen: Stephan Mahu, über dessen Lebensumstände man Nichts weiß, dessen Compositionen jedoch (Lamentationen, 2 Magnificat, Lieder) sich durch vortreffliche Arbeit und klangvolle Harmonie auszeichnen; Arnold von Bruck (Arnoldus de Brugth oder Arnoldo de Ponto), höchst wahrscheinlich aus Bruck im Aargau (Schweiz) gebürtig, Dechant des Stiftes Laubach (Laibach) und gestorben 1545 als „Obrister Kapellmeister“ der kais. Hofmusikkapelle in Wien; seine Compositionen bestehen in Motetten, Hymnen, Liedern u. und sind sowol meisterhaft contrapunktisch wie tief gefühlvoll gesetzt; Sixt Dietrich (Dittrich, latinisirt Xistus Theodoricus), erzogen zu Freiburg im Breisgau, Schulmeister zu Constanz und um 1564 gestorben; componirt hat er Motetten, Hymnen, Lieder u., die sich durch Klarheit, Einfachheit und gediegene Arbeit auszeichnen; Leonhard Baminger, geb. 1494 zu Alschach in Ober-Oesterreich, starb als Klostersecretär in Passau am 3. Mai 1567; schrieb Motetten, lateinische und deutsche Lieder, ein *»A Passione Domini etc. usque ad Dominicam post festam S. Trinitatis«* (1573); in seinen deutschen Liedern ist er eben so innig und ausdrucksvoll, wie echt deutsch gemüthlich und hausbacken; der schon früher erwähnte Joh. Walther, Luthers Freund; Heinrich Finck, stammte aus Sachsen, war Kapellmeister bei Johann Albrecht (1492) und

Alexander (1501—1506) zu Warichau, zog sich später nach Wittenberg zurück und starb dort; seine Hymnen und Motetten sind gediegene Tonstücke, feierlichen, ernststen Klanges, während er in seinen deutschen Liedern oft den derbsten Humor anschlägt; Thomas Stoltzer (Stollerus, Stolcer), geb. zu Schweidnitz in Schlesien um 1490 (?), war um 1520 Kapellmeister am Hofe König Ludwigs von Ungarn und soll am 29. August 1526 (?) gestorben sein (nach äußeren Gründen möglicherweise um 1542); seine Compositionen finden sich nur in Sammelwerken und bestehen aus mehrstimmigen deutschen Liedern mit weltlichen und geistlichen Texten und einer großen Anzahl lateinischer Psalmen und Hymnen; er liebt namentlich harmonische Härten; Paulus Hoffheimer (Hofheimer), geb. zu Radstadt bei Salzburg 1449, seit 1493 als Hofmusicus und Organist in Wien, wurde geädelt, lebte die letzte Zeit in Salzburg und starb dort 1537; er war der bedeutendste Orgelspieler jener Zeit und als Componist sowohl für sein Instrument wie auch für Vocalmusik (Motetten, Choräle, deutsche Lieder) thätig, worin er sich bei aller Tiefe und Gründlichkeit stets gefällig, blühend und fein stilisirt zeigt. Eine der bedeutendsten Persönlichkeiten dieser Zeit ist der Schweizer Ludwig Senfl (Sensel, Sennsfl), der Schüler H. Isaaks, geb. zwischen 1480 und 1483 im Dorfe Augst bei Basel; 1518 wurde er Nachfolger Isaaks als »Symphonista regis«, um 1526 berief ihn Herzog Wilhelm von Bayern als »Musicus intonator« (Vorsänger) nach München, wo er um 1555 gestorben ist. Luther war sein großer Verehrer und schätzte dieser die Motetten von Senfl am meisten; sagte er doch einst (1539): „Eine solche Mutete vermöcht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreißen sollte“, wie auch ein Brief Luthers (vom 4. Oct. 1530) an Senfl für diesen das vollgiltigste Zeugniß seines Künstlerwerthes ist. Er componirte Motetten, Oden, Magnificate, deutsche Lieder (von denen allein 185 gedruckt erhalten sind), von welchen die letzteren allein hinreichen, ihm eine bedeutende Stellung in der Musikgeschichte einzuräumen, da jedem derselben ein besonderer contrapunktischer Bau eigen ist und jede Nummer sich auf irgend eine neue und interessante Weise der Motivverbindung auszeichnet. Mit dieser herrlichsten Blüthe

der älteren deutschen Liedcomposition erlischt dieser Kunstzweig auch fast jäh. „Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ist zwar quantitativ fruchtbarer, aber qualitativ bei Weitem nicht so glücklich. Sie zehrt gewissermaßen noch von dem Erntevorrathe, welchen ihr das 15. Jahrhundert gelassen hatte. Zwar mehren sich die Liedsammlungen ins Unglaubliche und jede derselben bringt neue Tonsätze, aber meist zu schon vorhandenen Tonweisen, oder wo neue Weisen zum Vorschein kommen, besitzen dieselben bei Weitem nicht den Gehalt, nicht die Tiefe des Ausdruckes.“ (D. Kade.) Eine zwar sehr beliebte, doch das Kunstgefühl mehr und mehr hintanziehende Compositions-gattung kam damals in Aufnahme: das Quodlibet, welches nur aus zerlegten Liedermotiven besteht und mosaikartig aus dem deutschen und später auch namentlich italienischen Liederschatz zusammengesetzt ist. „Der Scherz, die Komik — mitunter sogar recht derbe —, die Didaktik nimmt mit der Aufnahme des Madrigals in der Dichtung wie in der Tonkunst überhand. Das Spiel mit Naturlauten, dem oft wiederkehrenden Wachtelschlage, den rasch auf einander folgenden Ruckucks-Terzen, dem Enten-, Hühner- und Gänsegeschnatter, dem Froschgequak —, wird mit einer unermüdlichen Lust bis zum Ermüden getrieben, der ganze Apparat der äußeren Naturerscheinungen zu Hilfe genommen, den Mangel inneren Gefühls und Lebens damit zu verdecken.“ (D. K.) Als besonders hervorragende Componisten sind jedoch noch zu nennen: Hans Leo von Hasler, geb. 1564 zu Nürnberg, war 1584 Schüler A. Gabrieli's in Venedig, seit 1585 bei den Fuggern in Augsburg, dann seit 1601 als Hofmusicus in Wien, starb am 8. Juni 1612 zu Frankfurt a. M. Seine Compositionen bestehen in Messen, Motetten, Canzonetten, deutschen Liedern (z. B. „Lustgarten deutscher Gesänge“ u.) und dgl. Er war der größte Orgelspieler seiner Zeit in Deutschland; noch größer aber ist seine Bedeutung als Liedercomponist („Mein G'müth ist mir verwirret“), namentlich in Bezug auf die Stimmenführung, indem die einzelnen Stimmen nicht mehr, wie früher, selbständige melodische Tonreihen sind, sondern nur als Träger des harmonischen Gebäudes betrachtet wurden. Ferner seien hier noch genannt: Johann Eccard, geb.

1553 zu Mühlhausen in Thüringen, Schüler von Joach. v. Burgk und Drl. Lassus, seit 1583 Kapellmeister in Königsberg und seit 1608 Kurfürstl. Kapellmeister in Berlin, wo er 1611 starb. Er componirte eine große Anzahl Gefänge, weltliche und geistliche Lieder, Choräle und dergl., welche „einen Schwung der Ideen, eine Tiefe und Innigkeit der Empfindung und eine Reinheit verbunden mit Wohlklang der Setzweise zeigen, wie man als Complex musikalischer Vorzüge zu seiner Zeit kaum wieder antrifft“; ferner Heinrich Schütz, geb. 8. Oct. 1585 zu Kstritz in Sachsen, besuchte seit 1607 die Hochschule Marburg, ging 1609 nach Venedig zu Joh. Gabrieli, wo er sich vier Jahre aufhielt und sein erstes Werk (Madrigali a 5 voci, 1611) drucken ließ (italienisirt hieß er Sagittarius), wurde 1612 in Cassel in der Kapelle und 1615 als Kapellmeister in Dresden angestellt, wo er am 6. November 1672 starb. Seine Werke sind Madrigale, Concerte (welchen Ausdruck Schütz zum ersten Male anwendet) für mehrere (bis elf) Stimmen; die Oratorien: „Die Auferstehung Christi“ und „Die sieben Worte Christi am Kreuze“ (von D. Kade aufgefunden), vier Passions-Musiken (von Prof. Carl Riedel zu einer einzigen ineinandergearbeitet) und kleinere Tonsätze, in welchen Compositionen er sich schon ganz den Einflüssen der neuen florentinischen Musikrichtung hingiebt, welche durch ihn in Deutschland zur Geltung gelangte. Wie er namentlich in den „sieben Worten“ durch die freien, selbsterfundnen (im Gegensatz zu den sonst gebräuchlichen Anlehen an den kirchlichen Gesang), recitativisch declamatorischen, den Textesworten möglichst entsprechenden musikalischen Gedanken die Loslösung der Kunst aus den Banden der Kirche aussprach und der Phantasie einen neuen nicht geahnten Spielraum öffnete, so wurde er auch für die Geschichte der Oper in Deutschland von Bedeutung. Durch die Composition der Rinuccini'schen „Dafne“, welche von Martin Opitz v. Boberfeld (1597—1639) verdeutscht worden war, führte er die neuerfundene Musikgattung in Deutschland ein; diese „Dafne“ kam 1627 in Torgau bei Gelegenheit der Vermählung des Landgrafen Georg von Hessen-Darmstadt mit Sophie Prinzessin von Sachsen zur Aufführung. „In der Hauptsache mag diese Composition der „Dafne“ dem italienischen

Vorbilde ähnlich gewesen sein und aus recitativischen Wechselgesängen und kleinen liedmäßigen Solosätzen und Schlußchören der Scenen bestanden haben. Leider ist die Composition verloren gegangen und trotz aller Mühen bis jetzt nicht aufzufinden gewesen.“ Nur der Text ist bekanntlich uns erhalten.

Wenn nun auch in Deutschland zu jener Zeit, wo der dreißigjährige Krieg Alles verheerte (1618—1648), für Entwicklung und Blüthe der Kunst wenig oder gar kein geeigneter Boden war, so lag doch auch nicht gerade alles künstlerische Leben brach, wie z. B. 1638 Herm. Heinr. Scheer eine „neu erbaute Schäferei von der Liebe Dafnis und Chryssilla“ für Hamburg, Aug. Augsburger: „Des Wintertages, des Frühlings-, des Sommers- und Herbsttages Schäferei von der schönen Gelinde und deroelben ergebenem Schäfer Corimbo“ u. dgl. schrieben und sowol Schauspiele, als Singspiele und Ballets aufgeführt wurden. Besonders sei aber aus jener Zeit noch Heinrich Albert [geb. 28. Juni 1604 zu Lobenstein, Schüler seines Oheims Heinr. Schütz, seit 1626 Organist in Königsberg in Preußen, wo er am 10. October 1651 (1668?) starb] erwähnt, da er das Verdienst hat, Schöpfer des neueren einstimmigen Liedes auf harmonisch instrumentaler Grundlage zu sein, indem er in manchen seiner Compositionen für die Singstimme allein nur Pianoforte-Begleitung angewendet wissen will. Sein Hauptwerk ist das „Poetisch-musikalische Lustwäldlein, geistliche und weltliche Lieder“ (192 Gesänge in 8 Theilen, Königsberg 1642—1648 und später); von seinen geistlichen Melodien sind jetzt noch einige im Gebrauch (z. B. „Gott des Himmels und der Erden“). Außerdem componirte er auch eine Komödienmusik, welche zum Sacular-Zubelfest der Universität Königsberg am 28. August 1644 und im Kurfürstlichen Schlosse mehrfach aufgeführt worden sein soll, die aber ebenfalls verschollen ist. Indem bei ihm schon ganz bestimmt die neue musikalische Kunst, das Dur- und Mollsystem, zum Ausdruck gekommen ist, mag er für Deutschland die Verbindung dieser neuen mit der alten Zeit herstellen. Bevor wir aber zur Betrachtung dieser und der Entwicklung des Notendruckes schreiten, sei noch ein kurzer Blick auf die Entwicklung des Instrumental-Spiels in Deutschland geworfen.

82. Wie entwickelte sich das Instrumentalspiel in Deutschland?

Von den gebräuchlichsten Saiten- und Blase-Instrumenten zu Anfang des 16. Jahrh. seien hier genannt: „Harsfen“, Psalter, Hackbret, Laute, Quinterne (eine mit sehr breitem Griffbrett versehene Mandoline), „gross Geigen“, „kain Geigen“ und „Trumscheit“, die Clavier-Instrumente „Clavicordium“, „Virginal“, „Claviciterum“ und „Clavicimbalum“, deren Umfang sich gewöhnlich von F bis f erstreckte; Blase-Instrumente sind: Orgel, Positiv, Regal und Portativ („die kein mensch erblasen mag“, wozu man also „plaspelge haben muss“), Schalmeyen (Oboen), Bombart (Baß-Oboe), Schwegel, Zwerchpfeifen, vier Arten Flöten, vier Arten Krummhörner (gebogene Oboen mit Rohrmundstück), Zinken, Fagotte (1539 vom Domherr Afranius in Ferrara erfunden) und die Schlag-Instrumente „Trumeln und klein pauklein“ u. dgl. Eines der allgemein verbreiteten Instrumente war die Laute, welche man in verschiedener GröÙe und mit verschiedener Saitenzahl hatte. Conrad Paulmann (gest. 1473 zu Nürnberg, „ritterbürtig... und blinter geboren“) soll in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. für dieses Instrument eine Tonschrift — die Lauten-Tabulatur — erfunden haben, welche darin bestand, „daß den einzelnen Punkten des Griffbretts, wo die Saite auf den Bund traf, die Buchstaben des Alphabets beige-schrieben wurden, so, daß bei der tiefsten Saite oben angefangen und weiter nach der Quere schreibend fortgesetzt wurde. In der Tabulirung der Compositionen deutete der Buchstabe dem Spieler an, wo er auf dem Griffbrett den Ton zu greifen habe; darüber gesetzte rhythmische Zeichen lehrten Tact und Bewegung“. Die Zahl der Saiten war anfänglich vier, später fünf, zu Anfang des 16. Jahrh. sechs, nämlich: A d g h ē ā. Von der Mitte dieses bis in die des folgenden Jahrh. findet sich in Deutschland, Frankreich, Niederlanden und Italien dasselbe Tonverhältniß, aber einen Ton tiefer und im Basse um einen tiefern Ton vermehrt: F G c f a d̄ g, während beim Aussterben des Instrumentes (im 18. Jahrh.) die Stimmung diese war: Ā B̄ C̄ D̄ Ē F̄ Ḡ Ā d̄ f̄ ā d̄ f̄ ā.

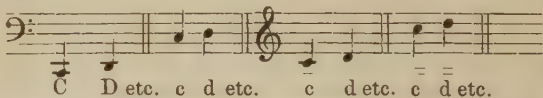
Der älteste bekannte deutsche Lautenist ist Heintz Helt (1413 in Nürnberg); Conrad Gerle (um 1460, in Nürnberg), sowie seine Nachkommen, die beiden Hans Gerle (der ältere starb um 1570), Hans Judenkunig aus Schwaben (gest. 4. März 1526 in Wien), Hans Neusiedler aus Preßburg (gest. 1563 in Nürnberg) und sein Sohn Melchior (gest. 1590 in Nürnberg) machten sich sowol als fertige Spieler wie als Componisten dieses Instruments bekannt.

Eine hervorragende Bedeutung erlangte die Orgel, noch heut „die Königin der Instrumente“. Einem Deutschen war es vorbehalten, eine wesentliche Verbesserung an ihr anzubringen: Bernhard der Deutsche, Organist an S. Marco in Venedig, machte um 1470 die Erfindung des Pedals, wodurch es nun den Organisten möglich wurde, selbständigeren Aufgaben nachzustreben, und es verschafften sich auch bald Organisten einen großen Ruf, so die schon erwähnten P. Hofheimer und E. Paumann, ferner P. Koch (gest. 1535 als Organist in Zwickau), von dem eine weitverzweigte Organisten-Familie abstammt, Arnold Schlick der Vater, ein Blinder aus Böhmen (oder Heidelberg?), Organist des Kurfürsten von der Pfalz zu Heidelberg und Verfasser vom „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“ (1511), „Tabulaturen vff die Orgel“ (1512) u. a. Werke, sowie sein Sohn Arnold, auch Organist in Heidelberg, Gregor Aichinger (1565 zu Regensburg geb., bis 1628 Organist in Augsburg), auch als Componist gerühmt, Christian Erbach, um 1600 Organist in Augsburg, und Elias Nicolaus Ammerbach, welcher um 1570 Cantor an der Thomaskirche in Leipzig wurde, und 1594 (?) starb. Sein bedeutendstes Werk ist die „Orgel- oder Instrument-Tabulatur“ (1571), in welcher sich die ältesten Andeutungen über die Applicatur für die Fingersezung bei Tasten-Instrumenten finden, und zwar z. B.:




	d	c	d	e	f	e	f	g	a	g	a	b	c	d	e	d	e	f	e
Rechte Hand	2	1	2	3	2	1	2	3	2	1	2	3	2	1	2	3	2	1	2
Linke Hand	1	2	1	0	1	2	1	0	1	2	1	0	1	2	1	0	1	2	1
oder:	f	g	a	b	c	d	e	f	g	a	b	a	g	f	e	d	c	b	a
Rechte Hand	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3	2	1	2	1	2	1	2	1
Linke Hand	3	2	1	0	3	2	1	0	3	2	1	2	1	2	1	2	3	2	1

Wahrscheinlich sein Nachfolger war der berühmte *Sethus Calvisius* (Jacob Kallwitz, geb. zu Gorschleben in Thüringen als Sohn eines armen Tagelöhners am 21. Februar 1556; 1580 Musikdirector an der Paulinerkirche in Leipzig, 1594 an der Thomaskirche daselbst, wo er am 24. November 1615 starb), der sich namentlich als Theoretiker (*„Melopeia“*, 1582; *„Compendium musicae“*, 1594; *„Musicae artis“*, 1612) einen bedeutenden Namen machte, aber auch als Componist sehr thätig war. Erwähnt seien noch die beiden *Bernhard Schmidt* (der Ältere und Jüngere), zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrh. Organisten in Straßburg. Von ganz besonderem Einfluß war *Joh. Jac. Froberger*, dessen schon früher gedacht worden ist.

Wie die Lautenisten hatten auch die deutschen Organisten ihre eigene Notirungsweise: die deutsche Orgel-Tabulatur. Während die italienischen Organisten ihre „Spartaturen“, für jede Parte ein eigenes Linien-system, hatten, bezeichneten die deutschen Organisten die Töne mit Buchstaben und zwar:

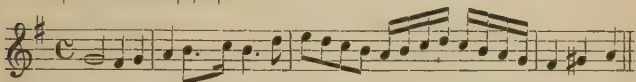


von welchem Gebrauche sich auch die jetzt noch üblichen Benennungen große, kleine, eingestrichene und zweigestrichene Octave herschreiben. Die chromatischen Erhöhungen bezeichnete man mit: A_1 , D_1 , e_1 , g_1 , die Erniedrigungen mit D^1 , G^1 , d^1 , e^1 u. s. f. Die verschiedenen Notenwerthe stellte man durch folgende Zeichen dar: $\bullet = \text{Brevis}$, $| = \text{Semibrevis}$, $\text{♩} = \text{Minima}$, $\text{♪} = \text{Semiminima}$, $\text{♫} = \text{Fusa, Unca}$ und $\text{♬} = \text{Semifusa, Bisunca}$, die Pausen durch: $\text{—} = \text{Alia breve}$, $| = \text{Tactpause}$, $\text{—} = \text{1/2 Pause}$, $\text{—} = \text{1/4 Pause}$ u. s. f. Der Augmentationspunkt hatte die noch jetzt gebräuchliche Bedeutung; folgten mehrere Viertel-, Achtel- u. dgl. Noten auf

einander, so schrieb man z. B. statt  so  (oder ). So heißt das Beispiel:

34. 
 g f g a h c h d e d c h a h c d c h a g f g a

in unserer Notenschrift:



Erhalten hat sich diese Notirungsweise in Deutschland bis tief ins 17. Jahrhundert.

83. Wann geschah die Erfindung des Notendrucks?

Die Erfindung der Buchdruckerkunst (1440) wurde nicht so bald auf Musikwerke angewendet; durch Antonius Zarotus Parmenses zu Mailand erschienen von 1473 an die ersten Notendrucke. Das erste musikalische Wörterbuch »Terminorum musicae diffinitorium« von J. Tinctorius (1435—1520), welches 1483 erschien (Druckort unbekannt) ist das erste gedruckte musikalische Werk, welches bis jetzt bekannt ist; es hat aber keine Noten. Die »Flores musicae« (1488) von Hugo von Reutlingen enthalten die ersten Noten, aber nur Neumen, während die ersten Figuralnoten (Mensuralnoten) in Franchino Gafors (geb. 14. Januar 1451 zu Lodi, gest. 25. Juni 1522 in Mailand) »Practica utriusque cantus« (2. Ausgabe: 1496) enthalten sind. Die Typen scheinen aus Holzstäben hergestellt zu sein; der Druck geschah derartig, daß man erst die Notenlinien und dann die Noten druckte. Diese Art des Notendrucks verbreitete sich auch bald in Deutschland, Frankreich, Italien und den Niederlanden. Um 1500 erst begann der Druck mit gegossenen metallenen Typen, und Ottavio Petrucci da Fossombrone war der Erste, der dies that; unterm 25. Mai 1498 erhielt er vom Senat der Republik Venedig das alleinige Recht auf 20 Jahre Musitalien auf diese Art herzustellen. Sein erstes Werk waren »Motetti XXXIII« (1502), denen 1503 einige Messen von Pierre de la Rue folgten; bis jetzt sind nur 32 verschiedene von ihm gedruckte Werke bekannt, wie ihm überhaupt durch die

damaligen Zeitverhältnisse mehr Schaden als Nutzen aus seiner Kunst erwuchs. In Deutschland erschien 1511 das erste gedruckte Musikwerk: Tabulaturen (in Mainz) und 1512 druckte Peter Schöffer zu Worms Noten, später in Straßburg u. a. Orten. Deutsche Drucker von Verdienst waren auch Joh. Ott (gest. um 1550), Hieronymus Formschneider (Grapheus), gest. um 1570. Bald sank diese Kunst wieder; auch dafür war der dreißigjährige Krieg von großem Einfluß, und erst 1754 gelang es dem Leipziger Buchhändler Joh. Gottl. Immanuel Breitkopf (geb. 23. Novbr. 1719, gest. 29. Januar 1794), den Satz von theilbaren und beweglichen Notentypen in solcher Einfachheit herzustellen, daß es möglich wurde, gedruckte Musikalien mit Erfolg zum Gegenstande des Verlags zu machen. Der Musikalienhandel jener Zeit war nämlich auf kostspieligen Kupferstich, unbehilflichen Typendruck und zumeist auf Abschreiben angewiesen, so daß Musikalien-Verleger von Beruf damals nicht existirten. So mußte Joh. Seb. Bach (1685—1750) die wenigen seiner Werke, die durch den Druck veröffentlicht wurden, selbst in Kupfer stechen und zwar um einen Vortheil aus der — Widmung zu ziehen. Das erste von Breitkopf gedruckte Werk war die Prachtausgabe der dreibändigen Opern-Partitur: »Il trionfo della fedeltà« (1756) von Maria Antonia, Kurprinzessin von Sachsen (1724—1782; pseud.: Ermelinda Thalia Pastorella Arcadia), der eine Reihe bedeutsamer Compositionen folgte, und 1801 die erste Partitur-Ausgabe von Mozarts „Don Juan“. Die gedruckten Musikalien bürgerten sich jedoch ziemlich langsam ein, denn noch 1770 klagt Breitkopf, daß die Liebhaber „nicht nach gestochenen und gedruckten Musikalien zu spielen sich gewöhnen, sondern öfters lieber Abschriften theurer bezahlen, als diese haben wollen“, so daß er Abschriften neben den Drucken zu führen genöthigt war. Gegenwärtig wird hauptsächlich der Zinkplatten-Stich angewendet, wie auch die Lithographie, die, von M. Sennfelder (1771—1834) erfunden, von Fr. Gleißner mit dem Musikalienhändler Falter in München zuerst 1798 für den Notendruck verwendet wurde.

Dritter Theil.

Die Periode der neueren Musik.

Fünfzehntes Kapitel.

Die Weiterentwicklung der Musikformen.

84. Wo und durch Wen entwickelte sich die Oper weiter?

Wenn auch nicht durch speciell dramatische Werke, so war in Italien besonders Giacomo Carissimi (geb. um 1604 zu San Marino, studirte dort und in Rom, wurde 1624 Kapellmeister in Assisi und 1628 an der San Apollinaris-Kirche zu Rom, wo er 1674 starb) auf die Entwicklung der Oper von großem Einfluß. Er war es, der den sich auf der Bühne entwickelnden musikalischen Apparat weiter ausbeutete, dabei von aller Action absah, und so der Schöpfer der Kammer-Cantate, eines dramatisch entwickelten, Soli, Recitative und Chöre enthaltenden Singstücks mit Orchesterbegleitung, wurde. Da es hierbei namentlich auf seine psychologische Charakteristik ankam, so wurde besonders diese CompositionsGattung bedeutsam für die Entwicklung der Ausdrucksfähigkeit der Musik, aber auch weil dieselbe bald so beliebt wurde, daß sie die Thätigkeit der meisten und bedeutendsten Componisten jener Zeit in Anspruch nahm. Indem Carissimi diese Form noch mehr erweiterte, wurde er auch für die Weiterentwicklung des Dramatoriums bestimmend, in welcher Gattung er mehrere Werke schuf, von denen erst in neuerer Zeit einige wieder durch Fr.

Chrysander bekannt wurden, nämlich „Jephtha“, „Das Urtheil Salomons“, „Belsazar“ und „Jonas“. Besonderes Verdienst erwarb er sich dadurch, daß er das Recitativ leichter und gesanglich fließender schrieb, wie auch noch erwähnt sei, daß er, indem er mit der Motette Instrumentalmusik verband, diese auch in die Kirche einführte. Während von Carissimi keine Oper bekannt ist, gehören die bedeutendsten unter seinen vielen Schülern zu den berühmtesten Operncomponisten jener Zeit: Giovanni Battista Bassani (geb. um 1657 zu Padua, seit 1685 Kapellmeister am Dom zu Ferrara, als welcher er 1716 starb), welcher sechs große Opern hinterließ (z. B.: »Falarido Tiranno d'Agrigento«, »Alarico«, »Ginevra«), sowie zahlreiche Kirchen- und Violinstücke; Marc Antonio Cesti (1620 oder 1624 zu Arezzo geb., 1646 Kapellmeister in Florenz, 1660 Sänger in der päpstlichen Kapelle in Rom und 1669 zu Venedig gestorben), Componist der Opern: »Orontea« (1649), »Cesare amante«, »La schiava fortunata«, »Pomo d'oro«, die beiden letzteren für Wien geschrieben; und vor allen Anderen: Alessandro Scarlatti (geb. 1649 in Trapani, lebte einige Zeit in Rom und starb 24. October 1725 in Neapel), der allein gegen 120 Opern (z. B. »Teodora« 1693, »Pirro e Demetrio« 1694, »Ciro« 1712, »Arminio«, »Tigrano«, »Telemacco«, »La Principessa fedele«), an 200 Messen, eine große Anzahl anderer Kirchenstücke, 7 Dramen, 1 Passion u. dgl. componirte. Seine besonderen Verdienste bestehen in der Anwendung des Da Capo in der Arie, wodurch diese die dreitheilige Form erhielt; er gab dem bis dahin nur vom Baß begleiteten Recitativ zuerst das Orchester-Accompagnement, er war der erste Italiener, der zu seinen Opern (und Dramen) Ouverturen (größere Einleitungen) schrieb und auch dem Orchester in der Begleitung eine größere Selbständigkeit gab. Noch seien einige bedeutende Operncomponisten Italiens aus jener Zeit erwähnt: Francesco Cavalli (1599 oder 1600 in Venedig geb., Schüler von Claudio Monteverde, seit 1616 Sänger und seit 1668 Kapellmeister an S. Marco in Venedig, als welcher er am 14. Januar 1676 starb); er schrieb 45 Opern (z. B. »Le nozze di Peleo« (seine erste), »la Didone«, »Calisto«, »Xerxes«, »l'Alcibiade«),

sowie eine Menge Kirchencompositionen. Seiner Oper »Giasone« sagt man nach, daß sie zuerst das Wort „Aria“ enthalte, doch mit Unrecht, denn schon in den früheren Opern »Erminia al Giordano« von Angelo Rossini (1625), »S. Alesio« von Steffano Landi (1634) kommt dieser Ausdruck vor. Giovanni Paolo Colonna (geb. um 1630 zu Brescia, seit 1672 Kapellmeister in Bologna, wo er am 28. November 1695 starb) schrieb Oratorien, Messen, Psalmen und eine Oper »Amilcare in Cipro« (1693); besonders war er als Meister und Lehrer des Contrapunkts berühmt; Giovanni Legrenzi (geb. um 1625 zu Clusone bei Bergamo, starb 1690 als Kapellmeister an S. Marco in Venedig) componirte Kirchenwerke und 16 ernste und komische Opern (z. B. »Achille in Sciro«, »Zenobia e Radamisto«, »Creso«, »Pertinace«); er erwarb sich um die Ausbildung des Recitativs, die freiere Gestaltung der Melodie und die Einführung concertirender Instrumente zur Gesangsstimme Verdienste; Marc Antonio Ziani (geb. um 1640 zu Venedig, gest. 1720 als Kapellmeister zu Wien), Componist einer Masse Opern (»Alessandro«, »Tamerlano«, »Temistocle«, »Romolo«, »Esopo« etc.), auch eines Oratoriums und bedeutender Instrumentalstücke; Francesco Gasparini (geb. um 1665 in Lucca, seit 1725 Kapellmeister an San Giovanni in Laterano zu Rom, wo er 1727 starb), welcher als Theoretiker und Componist hoch geschätzt war (Opern: »L'Ajace«, »Tiberio« u. v. a.), Antonio Lotti (geb. um 1667 wahrscheinlich zu Hannover, kam sehr jung nach Venedig, wo er Schüler Legrenzi's wurde, war von 1717—1719 Kapellmeister der ital. Oper in Dresden und starb am 5. Januar 1740 als Kapellmeister an S. Marco in Venedig), gleich bedeutend als Kirchen- und Operncomponist (»Giustino«, »Trionfo d'innocenza«, »Tirsi«, »Porsenna« u. v. a.), sein Schüler Benedetto Marcello (geb. 24. Juli 1686 in Venedig, bekleidete die Stellung eines Richters seiner Vaterstadt und starb am 24. Juli 1739 in Brescia als Schatzmeister), ein genialer, hochbedeutender Componist für Kirche (Motetten, Cantaten, Psalmen) und Oper (»La fede riconosciuta«, »Arianna« und »Psiche«) und endlich Domenico Scarlatti, Sohn

des Alessandro (geb. 1683 in Neapel, Schüler von Gasparini, Kapellmeister in Rom, London, Lissabon u. a. D.; starb 1757 in Madrid), hervorragend als Sonaten-Componist und Clavierspieler, componirte die Oper »Narcisso«.

Nach Frankreich war die italienische Oper durch den berühmten Cardinal Mazarin (1602—1661) gekommen; das erste derartige Stück war »Finta Pazza«, das 1645 aufgeführt wurde; 1647 folgte Peri's »Orpheus und Eurydice«; der Erfolg derselben veranlaßte den Abt Pierre Perrin († 1675), in französischer Sprache ein Singspiel zu dichten, das er la Pastorale nannte. Componirt wurde dasselbe von Robert Cambert (geb. um 1628 zu Paris, im Clavier- und Orgelspiel Schüler Chambonnière's, war Organist an St. Honoré, 1673 ging er wegen der Intriquen Lully's nach England und starb dort 1677 als Militär-Oberkapellmeister) und es fand das Stück bei seiner ersten Aufführung im April 1659 im Schloß Issy die vollste Bewunderung. Beide Autoren ließen nun noch folgen: »Arianne ou le mariage de Bacchus«, »Adonis« und »Pomone«. 1669 erhielt Perrin das Privilegium, zwölf Jahre lang in Paris und anderen französischen Städten diese Werke allein aufzuführen. In Paris errichtete er mit Cambert die Académie royale de musique, den Grundstein der späteren Pariser Großen Oper, die 1671 eröffnet wurde. 1672 schrieb C. für diese die fünfsactige Pastorale: »Les peines et les plaisirs de l'amour« von Gilbert. Bald war ihm ein großer Nebenbuhler entstanden, der seinen Glanz verdunkelte: Jean Baptiste Lully (geb. 1633 in Florenz, kam 1646 nach Paris, wo er zunächst als Küchenjunge der Prinzessin Montpensier fungirte, als welcher er wenig Zeit hatte, seinen musikalischen Neigungen nachzuhängen, und nur der Violine die wenigen Stunden seiner Muße widmete. Bei diesen Studien hörte ihn einst der Graf von Nogent und L. kam infolge dessen zu einem tüchtigen Meister und später unter die Hofmusiker der Prinzessin, als welcher er sich sowohl durch sein Spiel wie durch seine Compositionen auszeichnete. Als er ein gegen die Prinzessin verfaßtes satirisches Gedicht componirt hatte, wurde er der Dienste entlassen und studirte nun unter den Organisten Metru, Roberdet und Gigaull

Clavierspiel und Composition, wurde 1652 unter die Violinisten des Königs (vingt-quatre violons) aufgenommen, deren General-Inspector er auch bald wurde. Daneben gründete er ein neues Concert-Institut »les petits Violons ou la bande des seize«, welches bald das beste Streich-Orchester wurde; 1672 erhielt er nach langen harten Kämpfen und Intriguen vom König (Ludwig XIV.) das Privilegium, eine Académie royale de musique gründen zu dürfen, mit der er Perrin-Camberts Unternehmen vollständig untergrub, sich aber den höchsten Ruhm schuf. Er starb am 22. März 1687. Seine ersten dramatischen Werke componirte L. zu Dichtungen Molières (1620—1673), z. B.: »La princesse d'Elide«, »L'amour médecin« u. a. Da er sich aber mit diesem bald verfeindet hatte, verband sich L. mit dem Dichter Phil. Quinault (1635—1688), der ihm vorzügliche und die meisten Texte lieferte, z. B.: »Cadmus et Hermione« (1673), »Alceste« (1674), »Psyche« (1678), »Bellérophon« (1679), »Persée« (1682), »Phaëton« (1683), »Amadis« (1684), »Roland« (1685), seine bedeutendste Schöpfung: »Armide« (1686), u. v. a. „Die Bedeutung, welche L. für die Ausbildung der französischen Oper gehabt hat, liegt hauptsächlich in seiner Fähigkeit, von allen äußeren theatralischen Mitteln durch Anordnung der Tänze, der Costüme, des Decorationswesens u. s. w. einen geschickten Gebrauch zu machen. Er bemühte sich persönlich ohne Unterlaß, den Sängern einen bessern Bühnenanstand und eine größere Fertigkeit der Geberdefunst beizubringen und hierdurch, so wie durch die prägnante Wortdeclamation, die nicht nur seinen Arien, sondern auch seinen Chören einen dramatischen Charakter gab, gewann die französische große Oper jenes eigenthümliche Gepräge, welches sie bis heute bewahrt hat und welches sie als verhältnißmäßig getreues Abbild des antiken Musikdramas erscheinen läßt. Wie vollständig L. mit seinen Opern den Ansprüchen der Franzosen entgegengekommen ist, beweist vor Allem die Thatsache, daß sie sich ein volles Jahrhundert hindurch (bis 1778) auf dem Repertoire hielten“ (W. Langhans). Ein besonderes Verdienst erwarb sich L. auch um die Gestaltung der Overturen-Form, welche bei ihm sich folgendermaßen gliederte: ein kürzerer langsamer Satz

(Grave $\frac{4}{4}$ -Tact) begann, er wurde gewöhnlich repetirt, ein fugirter Satz in raschem Tempo folgte, nach dessen Beendigung das Grave ganz oder theilweise wiederholt wurde. Als Beispiele seien hier die Ouverturen zu „Alceste“ und „Amadis“ erwähnt; erstere besteht aus einem 12 Tacte langen Grave, Amoll, und ist in einem etwas bewegten psalmodirenden Stile gehalten, darauf ist durch 21 Tacte $\frac{6}{4}$ -Tact, worauf 8 Tacte Lentement ($\frac{4}{4}$) folgen, nach der Wiederholung des zweiten Theils wird der $\frac{6}{4}$ -Tact wieder aufgenommen, womit die Ouvertüre — in Amoll — auch schließt; die Ouvertüre zu „Amadis“ ist aus Gmoll und hat im ersten Theil 10 Tacte $\frac{4}{4}$, dann folgt $\frac{6}{4}$ und zum Schluß wieder $\frac{4}{4}$ ($\frac{2}{2}$)=Tact. Die Hauptaufgabe von Rully's Orchester lag in den Streichinstrumenten, die Bläser hatten nur in den Fortestellen zu thun. Seine Ouverturenform wurde bald in Deutschland, Italien u. a. adoptirt und hielt sich das Schema derselben bis in die neuesten Zeiten (vgl. Mozart, Cherubini u. A.). Rully's bedeutendster Nachfolger war Jean Phil. Rameau (geb. 25. October 1683 zu Dijon, war schon im 7. Jahre fertiger Clavierspieler, zog später als erster Violinist einer Schauspielergesellschaft umher und ging 1717 nach Paris, wo 1722 sein berühmtes theoretisches Werk »Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturelles« erschien und die Aufmerksamkeit aller Musiker auf ihn lenkte; 1726 erschien sein »Nouveau système de musique théorique« und 1732 die »Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement«, die ihm den Ruf des ersten Theoretikers verschafften. Er wollte aber auch als Operncomponist glänzen; eine Oper »Samson« [Text v. Voltaire, 1694—1778] konnte nicht ins Publicum dringen, eine zweite »Hippolyte et Aricie« [vom Abbé Pellegrin] hatte 1732 mehr Erfolg, so daß er mit den folgenden circa 20 dramatischen Werken [»Dardanus«, »Pygmalion«, »Naïs«, »Zoroastre«, sein Meisterwerk »Castor et Pollux« u. a.] neben Rully die französische Bühne vollständig beherrschte; er starb am 12. Sept. 1764). Ueber seine Bedeutung sagt Otto Bahn: „R.'s Oper war eine Ausbildung der Rully'schen, keine Umgestaltung ihres Princips. Die Thatsache ist nicht zu bezweifeln, daß R. mit entschiedenem Talent auf den von L. gelegten Grundlagen

einer französisch-nationalen Oper fortbaute; man wird sogar bei einem genaueren Eingehen auf das Detail finden, daß selbst in der heutigen dramatischen Musik der Franzosen trotz aller Umwandlungen und verschiedenartigen Einflüsse, welche sie erfahren hat, so wie in ihrer großen Oper das Gerüste und der Zuschnitt jener ersten Oper noch deutlich zu erkennen ist".

In Deutschland war der Vorgang durch H. Schütz ziemlich vereinsamt geblieben; die Wirren des 30jährigen Krieges hemmten auch die Entwicklung dieses Kunstzweiges; als später die Fürstenhöfe anfangen, sich an musikalischen Theaterergänzungen zu erholen, „waren ihre Augen so sehr auf Italien gerichtet, daß sie nur von dorthier Sänger und Componisten, auch wol Spielleute auf Instrumenten anstellten und die Landesfinder ganz unbeachtet ließen. Je größer oder reicher die Fürstenhäuser waren, desto größeren Ruhm setzten sie darein, Italiener zu besitzen und zu bezahlen; ja man wetteiferte nicht allein, das Land der Oper in Pracht der Darstellungen, die immer noch für unerläßlich galt, zu erreichen, sondern es sogar zu überbieten, was auch nicht wenigen gelang, vorzüglich München und Wien, noch vorzüglicher Dresden, das die Italiener deshalb zu beneiden anfangen" (G. W. Fink). Genannt seien hier nur von an diesen Höfen lebenden bedeutenden Componisten: Carlo Pallavicini (geb. zu Anfang des 17. Jahrh. in Brescia, von 1667—1673 in Dresden als Hofkapellmeister, gest. am 29. Januar 1688 zu Dresden, nachdem er einige Jahre in Italien gelebt hatte), fruchtbarer Operncomponist; Antonio Caldara (geb. 1670 zu Venedig, Schüler von Legrenzi, seit 1714 Vicehofkapellmeister in Wien, wo er am 28. December 1736 starb), der über 50 Opern, zahllose Messen, Motetten, Psalmen, Oratorien u. schrieb; Francesco Conti (geb. 1681 in Florenz, seit 1703 Kammercomponist, Vicehofkapellmeister und Hofkapellmeister in Wien, wo er am 20. Juli 1732 starb), schrieb in Deutschland und England höchst beifällig aufgenommene Opern (unter denen besonders „Don Chichotto") in Scarlatti's Stil, auch weltliche Cantaten u. A.

„Ein Glücksumstand war es, daß auch in Deutschland, gereizt von den Höfen, mehrere durch Handel vermögend

gewordene Städte anfangen, solche Vergnügen wie Opernaufführungen) sich, so gut es gehen wollte, zu bereiten. Hamburg, Braunschweig, Breslau, Leipzig, Weissenfels, Nürnberg, Augsburg, Halle, Koburg, Altenburg, Eisenberg, Wolfenbüttel u. s. w. erbauten sich Theater, wo man Opern sehen und hören wollte. Die Höfe ließen es wenigstens um des Volkes willen geschehen, daß mitunter zwischen den Acten italienischer Opern deutsche Zwischenspiele mit Musik aufgeführt wurden. Und so fing denn auch die Lust für Operncompositionen an in Deutschland um sich zu greifen, so wenig auch von den Fürsten selbst für Bildung und Erhebung der deutschen Tonkunst, ja deutscher Kunst überhaupt damals gethan wurde" (Zink). Eine besondere Bedeutung erlangte Hamburg, wo 1678 ein Schauspiel- und Opernhaus in prachtvoller Ausstattung entstand. Die erste darin aufgeführte Oper war „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch" von Joh. Theile (geb. 29. Juli 1646 zu Raumburg a. S., war an verschiedenen Orten Kapellmeister, seit 1675 in Hamburg, 1685 in Wolfenbüttel, dann in Merseburg und zuletzt in seiner Vaterstadt, wo er 1724 starb), der auch noch eine zweite Oper „Drontes" componirte; das angefangene Werk führten weiter fort: Nicol. Adam Strungf (geb. 1640 zu Celle, seit 1678 in Hamburg, ging darauf nach Wien, 1689 nach Dresden und 1696 nach Leipzig, wo er am 20. Sept. 1700 starb), der für Hamburg 9 Opern schrieb wie auch mehrere Oratorien; Joh. Wolfgang Franck (geb. um 1640 wahrscheinlich zu Hamburg, wo er von 1678—1686 eine Reihe seiner Opern mit Beifall zur Aufführung brachte, war bedeutender und gelehrter Arzt und ging um 1687 nach Spanien, wo er als Günstling Karls II. an Gift gestorben sein soll); Joh. Georg Conradi (Kapellmeister in Dettingen), dessen erstes Werk „Ariadne" 1691 in Hamburg zur Aufführung kam, welchem unter vielem Beifall noch mehrere folgten; Joh. Phil. Förtsch (geb. 14. Mai 1652 zu Wertheim in Franken, seit 1694 Hofrath und Leibmedicus des Bischofs von Eutin; seit 1705 in Lübeck starb er hier um 1710), Componist vieler von ihm auch gedichteter Opern, die in Hamburg rühmliche Aufnahme fanden; und vor allen der höchst fruchtbare Rein-

hard Reiser (geb. 1673 auf einer Reise zwischen Leipzig und Weisensels, war schon 1692 als Componist bekannt, so daß er nach Wolfenbüttel berufen wurde, um das Schäferspiel „Ismene“ und 1693 die Oper „Basilus“ zu componiren, welche letztere 1694 in Hamburg aufgeführt wurde und der nun gegen 120 andere Opern folgten; er starb 12. September 1739 in Kopenhagen). Er hat „in der Oper, in der Cantate wie im Oratorium das Lyrisch-Dramatische entschieden und maßgebend zur Geltung gebracht“. Von großem Einfluß war auch der hervorragende Theoretiker Johann Mattheson (geb. 28. Sept. 1681 zu Hamburg, starb daselbst als Musikdirector am Dom 17. April 1764), der namentlich in seinen vielen Schriften („Orchester“, „Organistenprobe“, „der vollkommene Kapellmeister“, „Ehrenpforte“, „Generalbassschule“ u. v. a.) reformatorisch für die theoretische Begründung unserer diatonischen Tonleiter und Dur- und Moll-Tonart wirkte und Opern, Oratorien u. dgl. schrieb; zu derselben Zeit lebte auch einige Jahre G. F. Händel in Hamburg, von dem weiter unten ausführlicher die Rede sein wird.

85. Wie und durch wen entwickelte sich das Oratorium?

Nachdem in Deutschland H. Schütz und in Italien G. Carissimi die entscheidenden ersten Schritte gethan hatten, folgten ihnen in Deutschland Joh. Theile, Reinh. Keiser, Joh. Mattheson, Georg Phil. Telemann (geb. 14. März 1681 in Magdeburg, starb in Hamburg am 25. Juni 1767 als eisenachser und bayreuthischer Kapellmeister) und epochenmachend G. F. Händel, die, bis auf Letzteren, sämmtlich das Musikalische des Oratoriums opernmäßig wiedergeben und „die Hauptwirkung im Gesanglichen suchen, dabei aber oft allzupenibel in der rein äußerlichen Illustration der Textesworte durch die Musik sind“. In Italien ging gleichfalls die Entwicklung des Oratoriums mit jener der Oper Hand in Hand und seien als hervorragende Componisten auf diesem Felde genannt: A. Scarlatti, G. P. Colonna, M. A. Ziani und Nic. Porpora (geb. 1685 in Neapel, lebte als Kapellmeister in Wien, Dresden, London u. a. D. und 1767 in Neapel), der sich auch als fruchtbarer Operncomponist ausgezeichnet hat.

86. Welches sind die hervorragendsten Sonaten-Componisten jener Zeit?

Die Sonate war ursprünglich, wie schon bemerkt wurde, nur ein Stück für Streichinstrumente oder Orgel; die Form erweiterte sich allmählich durch eine nach und nach fixirte Zusammenstellung gewisser Sätze, die sich der Bewegung nach folgendermaßen ordneten: langsam (Grave, Adagio), bewegt (Allegro, Vivace), langsam, bewegt und vielleicht zum Schluß noch ein kurzer langsamer Satz. In dieser Form finden wir sie bei den bedeutendsten Sonaten-Componisten jener Zeit: Franciscus Heinr. von Biber (geb. 1648 in Warthenberg im Salzburgischen, gest. als hochfürstlich salzburgischer Truchseß und Kapellmeister 1705 [oder 1698] in Salzburg) und Arcangelo Corelli (geb. im Febr. 1653 zu Fusignano, Schüler von G. B. Bassani, ging 1680 nach Deutschland, wo er als Kapellmeister in München angestellt war, 1683 oder 1686 nach Rom, wo er bis an sein Lebensende als Dirigent der Kapelle des Cardinals Ottoboni thätig war; er starb am 8. Januar 1713). Beide zählen zu den bedeutendsten Violinisten jener Zeit und erregte ihr Spiel die größte Bewunderung; ihre Bedeutung als Componisten ist wo möglich noch größer und haben ihre Sonaten (von Biber erschienen drei Sammlungen, Salzburg 1676 und 1681 und eine zu Nürnberg ohne Jahr, von Corelli erschienen 5 Opus, jedes zu 12 Sonaten, und ein Opus Concerti grossi, zwölf Sonaten der Form nach, besonders aber, wie auch das fünfte Sonatenwerk, die Technik der Violine berücksichtigend) die Bedeutung, die ersten Höhepunkte der Sonate zu sein; als Endpunkte einer Periode, die aus den ersten fast unwesentlichen Keimen der Instrumentalmusik überhaupt sich schon zu einem Kunstwerk emporgearbeitet hat, und andererseits als Anfänge einer Periode, die nun gleichsam mit Riesenschritten zu ihrer Entwicklung: Haydn, Mozart und Beethoven hineinleitet. Während Biber volles frischpulsirendes Leben zeigt, ist Corelli in der Composition mehr anmuthig, regelmäßig und sauber, obgleich auch ihm nicht Sätze tiefer Empfindung fehlen. Beiden gebriecht übrigens das Streben, die besonderen Eigenenthümlichkeiten des Instrumentes zur Geltung zu bringen, oder die Klangeffecte der höheren Lage auszubeuten. Von ihren

Nachfolgern seien genannt: Francesco Geminiani (geb. 1686 in Lucca, Schüler Corellis, gest. in Dublin am 17. Sept. 1762), Giuseppe Tartini (geb. 12. April 1692 in Pirano, gest. in Padua am 26. Febr. 1770, der größte Violinspieler seiner Zeit; unter seinen vielen Sonaten sind die bekanntesten: »Trille du Diable« und »Didone abbandonata«), Giambattista Martini (Padre M. genannt, geb. 25. April 1706 in Bologna, gest. das. 3. August 1784; auch hervorragender Theoretiker und Verfasser einer vorzüglichen Musikgeschichte: »Storia della Musica«. Bologna, 1757, 1770 und 1781); Pietro Locatelli (geb. 1693 zu Bergamo, Schüler Corellis, gest. 1764 in Amsterdam, erweiterte besonders die technische Fertigkeit) und der Franzose Jean Marie Leclair (geb. 1697 zu Lyon, ermordet am 22. October 1764 in Paris).

Nach der Erfindung des Pianoforte durch den Italiener Bartolommeo Cristofori (auch Christofali, geb. 4. Mai 1655 zu Padua, seit 1710 Instrumentenbauer zu Florenz) und dessen um sich greifender weiterer Verbreitung wurden die Componisten auch bald veranlaßt, sich der Composition von Stücken dafür eifriger zu widmen. In Deutschland war der Erste, welcher die Form der Suite verließ, die Einheit der Tonart aufhob und dadurch annähernd die erste instrumentale Bedingung: die Gegensätzlichkeit erreichte, der Leipziger Thomaner-Cantor Joh. Kuhnau (geb. im April 1660 zu Geising an der böhmischen Grenze, gest. 5. Juni 1722 in Leipzig). Sein erstes derartiges Werk, in welchem jedoch nur die letzte Sonate diesen Fortschritt aufwies, erschien 1695; ihr folgten bis 1700 noch 13 Sonaten, von denen 6 auch „Programm Musik“ waren, d. h. verschiedene Ereignisse, z. B. Davids Kampf mit Goliath u. a. aus der biblischen Geschichte darstellten. Von anderen Deutschen seien Telemann, Joh. Mattheson, Franz Anton Maichelbeck (lebte zu Freiburg im Breisgau in der ersten Hälfte des 18. Jahrh.) und Chr. Wagenfeil (1688—1780 zu Wien) genannt. Berücksichtigten die Deutschen mehr künstlerischen Contrapunkt und lehnten sie sich mehr an die weltlichen und geistlichen Liedweisen, so wurden sie durch größere Zierlichkeit und Eleganz von den Compositionen des Franzosen François Couperin (geb. 1668

in Paris, gest. das. 1733) überholt, während bei diesem der contrapunktische und harmonische Gehalt zurücktrat. Freier und höher erhob sich der Italiener Domenico Scarlatti, dessen Claviercompositionen zwischen 1710 und 1714 in zwei Sammlungen Sonaten erschienen; sie weisen zwar keinen Fortschritt in der Form auf, sie sind vielmehr nur einsätzig und liegt ihnen besonders der Vocalsatz, der Bau der Opern-Arie zu Grunde, aber die Technik des Spiels förderten sie auf bedeutende Weise. Von Italienern seien hier noch genannt Francesco Durante (geb. 15. März 1684 zu Fratta maggiore bei Neapel, gest. zu Neapel am 13. August 1755), welcher besonders als Kirchencomponist hervorragend ist, ebenso wie Leonardo Leo (geb. 1694 und gest. 1742 zu Neapel); und Emanuel d'Astorga (geb. 10. December 1681 in Sicilien, gest. 21. August 1736 in einem Kloster zu Prag), dessen »Stabat mater« weltberühmt ist, während sich Domenico Alberti (geb. um 1710 zu Venedig, gest. um 1740 zu Formio) durch Erfindung des Albertinischen oder harfenaccordischen (zergliederten) Basses als Begleitung bedeutsam machte. Von Franzosen seien noch erwähnt: der Operncomponist Rameau und Louis Marchand (geb. 2. Febr. 1669 zu Lyon, gest. 17. Febr. 1732 in Paris).

Ehe wir uns nun zu den deutschen Heroen, den fast alleinigen Trägern der ferneren Musik-Entwicklung, wenden, sei noch kurz ein Blick auf die Geschichte des Pianoforte und der Violine geworfen.

87. Wie entwickelte sich das Pianoforte?

Es wurde S. 167 erwähnt, daß B. Cristofori die Mechanik des Pianoforte (1711) erfunden hat, dessen Haupttheile noch heute die wesentlichsten desselben sind und vorzüglich in der Anwendung des Hammerwerkes bestehen. Dieses ging aus Verbesserungen des Hackbretes, eines alten einfachen Saiten-Instruments, hervor, welche Pantaleon Hebenstreit (geb. 1667, starb als Hofcapelldirector in Dresden am 15. November 1750) gemacht hatte; sein vervollkommnetes Instrument nannte er „Pantalon“. In Deutschland beschäftigten sich um dieselbe Zeit mit der »Erfindung« des Hammerwerkes der Saal-

felder Kapellmeister und spätere Coburger Musiklehrer Heller (geb. 1673, gest. um 1750), der Organist Christof Gottlieb Schröter (geb. am 10. August 1699 zu Hohenstein, gest. im November 1782 zu Nordhausen), welcher bereits 1717 diese Idee gehabt haben soll, aber erst etwa 1763 dieselbe veröffentlichte, während der berühmteste Orgelbauer jener Zeit: Gottfried Silbermann (geb. 14. Januar 1683 zu Frauenstein in Sachsen, gest. 4. August 1753 zu Dresden als Hoforgelbauer) bereits 1726 die ersten derartig konstruirten Instrumente gefertigt hatte.

Die früher gebräuchlichen Tasten-Instrumente waren: Das Clavichord (s. Fig. 14), das im 15. Jahrh. folgende Töne angab: F G A B H c d e f g a b h c d e f g a b. Bei der späteren Einführung zog man für diese keine besonderen Saiten

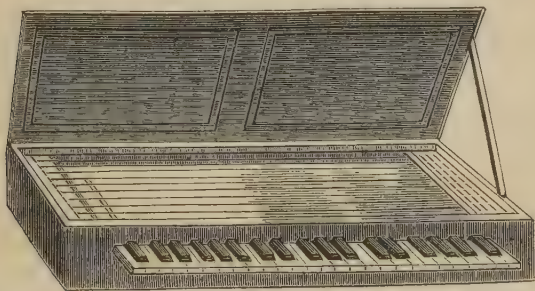


Fig. 14. Das Clavichord.

auf, sondern ließ die an die Saite anschlagenden Gänse- oder Strauß- oder Rabenfeder-Stifte an dieselbe Saite, aber an einer anderen Stelle anschlagen, wodurch man nach vorher berechneter Saiten-Eintheilung die chromatischen Töne hervorbrachte; diese Gattung nannte man „mit Bündeln“ versehene Instrumente, während eine andere spätere für jeden chromatischen Ton eine besondere Saite erhielt, also „bunfrei“ war. Uebrigens waren die Saiten gleich lang und wurde die Verschiedenheit des Tones durch die Verschiedenheit der Stärke der Saiten hervorge-

bracht. Instrumente mit längeren und kürzeren Saiten nannte man Clavicymbalum. Das Spinett war „ein klein viereckicht Instrument, daß umb eine Octava oder Quint höher gestimmt ist als der rechte Ton“; in Italien nannte man all diese Instrumente ohne Unterschied Spinett, in England Virginal.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts waren als Pianofortebauer Erard in Paris, Streicher in Wien und Broadwood in London berühmt, während zu Ende des vorigen Jahrh. besonders die Instrumente von Joh. Andreas Stein in Augsburg beliebt waren. Kösler in Paris erfand das aufrechtstehende Pianoforte: Pianino genannt; die jetzigen bedeutendsten Pianoforte-Fabrikanten sind: L. Bösendorfer und Friedr. Ehrbar in Wien, Bechstein in Berlin, Blüthner und A. S. Franke in Leipzig, Bach u. Sohn in Barmen, Raps in Dresden, Steinway in New-York, Chickering in Boston u. A.

88. Welches sind die bedeutendsten Violinbauer?

Als die ältesten Geigen-Versertiger sind bis jetzt Joan. Kerlino (um 1450 in Brescia), Gasparo Daissoprugcar (Tiefenbrucker, von 1511 an in Bologna) und Padre Dardelli (um 1500 in Mantua) bekannt. Zu Brescia lebte ungefähr von 1560—1610 Gaspar di Salo und sind seine Instrumente bei ziemlicher Größe und hoher Wölbung wegen ihres vorzüglichen Tones noch heut gesucht; ein gleich geschätzter Violinbauer ist Giov. Paolo Maggini (von 1590—1640 in Brescia). Von bedeutendem Einfluß auf den Geigenbau war die Familie Amati in Cremona und zwar Andreas A. (von 1540—1600), seine Söhne Antonius und Hieronymus (von 1600—1634) und des Letzteren Sohn Nicolaus (geb. 1596, gest. 1684). „Unter ihnen veredeln sich die Formen, mitunter verkleinern sich dieselben beträchtlich; die Decken erhalten etwas mehr Wölbung und zugleich entfallen die rein äußerlichen Verzierungen, wogegen der Wahl des Holzes und dem Firniß eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet wird. Den Ton zeichnet mehr Lieblichkeit als Größe aus“ (Dr. E. Schebek). Der durch Amati vollzogenen Reform wandten sich bald die meisten Geigenbauer zu; jedoch das Ideal der Geige

zu erreichen blieb Antonio Stradivari (geb. um 1644, gest. 1737 zu Cremona) vorbehalten. „Alle Eigenschaften, wodurch sich seine Instrumente vor den früheren auszeichnen, waren zwar bereits vorhanden; nur waren sie zerstreut und ihm gebührt das große Verdienst, das Beste überall mit scharfem Blick entdeckt und dann zu einem harmonischen Ganzen vereinigt zu haben.“ Sein bedeutendster Schüler war Joseph Guarneri (geb. 1683, † um 1745 zu Cremona), zum Unterschiede von seinem Bluts- und Namensvetter Andreas G. (zu Ende des 17. Jahrh.), der gleichfalls vorzügliche Violinen baute, das Gesu genannt. Sein Naturell wie sein Schaffen waren viel zu unstät, als daß alle Instrumente gleich vorzüglich hätten sein können. In Deutschland schuf sich einen hervorragenden Namen Jacob Stainer (geb. 1621, † 1683 zu Absam bei Innsbruck), Schüler von Amati; in neuerer Zeit brachten es zu bedeutenden Leistungen die Brüder Jacob (geb. 1807) und Martin Diehl (geb. 1810) in Mainz, der Letztere später in Hamburg, wo sein Sohn Nicolaus Louis D. das Geschäft noch jetzt fortsetzt; ferner Chr. Emde (geb. 1806) und sein Sohn Th. Franz E. (geb. 1837, gest. 1874 in Leipzig); Georg Gemünder (geb. 1816 in Ingelfingen) in New-York, Joh. Vuilleaume in Paris u. A., während die besten Violinbogen gefertigt wurden von François Tourte (geb. 1747, gest. 1835) in Paris, Ludwig Chr. Aug. Bausch (geb. 1805, gest. 1871) in Leipzig und seine Söhne Ludwig (1829—1871) und Otto B. (1841—1874), sowie deren Nachfolger Ad. Paulus aus Markneukirchen.

Sechszehntes Kapitel.

Händel und Bach.

89. Welches sind die Lebensschicksale und Verdienste Händels?

Georg Friedrich Händel wurde am 23. Februar 1685 zu Halle an der Saale geboren, wo sein Vater kurfürstl. sächs. Kammerdiener und Leibchirurg war. Von frühester Ju-

gend zeigte der Knabe fast leidenschaftliche Neigung zur Musik, die der Vater jedoch unterdrückte, als der Knabe in der Schule zu lernen hatte. Doch in einer Dachstube mußte derselbe seiner Lust nachzukommen und durch die im Geheimen gemachten Fortschritte, welche der Vater einst bewundern mußte, wurde dieser veranlaßt, den Knaben dem trefflichen Organisten Zachau zu übergeben, wo jener bald die größten Fortschritte machte, so daß er schon mit zehn Jahren sechs Sonaten für Oboe und Baß schrieb. Doch der Vater gedachte aus ihm einen Juristen zu machen und schickte ihn 1696 nach Berlin; 1698 bezog H. die Universität seiner Vaterstadt und übernahm 1702 daselbst eine Organistenstelle, wodurch er veranlaßt wurde, sich ganz der Musik zu widmen. Deshalb ging er 1703 nach Hamburg, wo das bewegte dramatisch-musikalische Leben unter K. Keiser, Mattheson u. A. von großer Anregung für ihn war, wenn er sich auch mit Letzterem einmal so verfeindete, daß sie sich duellirten, und nur dem Umstande, daß M.'s Degen an einem Knopf von H.'s Rock zerbrach, verdankte Letzterer sein Leben. Hier schrieb er auch eine Passion nach Johannes (1704), sowie seine ersten Opern „*Almira*“ und „*Mero*“ (1705). Von 1707—1710 hielt sich H. in Italien auf, wo er die Bekanntschaft der beiden Scarlatti und Votti's machte, und dann ging er über Holland nach London, wo 1711 die Oper „*Rinaldo*“ von ihm aufgeführt wurde, der bald andere folgten. Von 1720—1740 leitete er die dortige italienische Oper, bei welcher er eine Menge Opern seiner Composition mit größtem Beifall zur Aufführung brachte. 1720 hatte er sein erstes Oratorium „*Esther*“ componirt, wofür er 1000 Pfund Sterling erhielt; ihm folgten 1732 „*Acis und Galatea*“, 1733 „*Deborah*“ und „*Athalia*“, bis er sich überhaupt, von steter Verfolgung und Intrigue gequält, von der Opern-Composition ab- und der von Oratorien zuwandte, von denen die bedeutendsten: „*Saul*“ (1738), „*Messias*“ (1741), „*Samson*“ (1742), „*Belsazar*“ (1744), „*Judas Makkabäus*“ (1746), „*Josua*“ (1747), „*Jephtha*“ (1751). Die Oratorien machten schon bei seinen Lebzeiten großes Aufsehen und brachten H. Ehre und Geld in reichlichem Maß ein; übrigens ließ er den „*Messias*“ (den er in der Zeit vom 22. August bis 14. Sept. 1741 schrieb) nur zu wohlthätigen

Zwecken aufführen. Schon während der Composition des „Jephtha“ wurden seine Augen leidend und bald darauf erblindete er ganz, so daß er den Schluß des Werkes seinem Freunde Smith in die Feder dictiren mußte. Er erlebte noch den Ruhm der Enthüllung seiner Marmorstatue in Baughall-Garden und starb am 13. April 1759; seine Gebeine liegen in Westminster unter den englischen Großen.

H.'s Bedeutung als Componist ist eine dreifache: in Beziehung auf die Instrumentalmusik, auf die Oper und das Oratorium. Erstere besteht bei ihm in Concerten u. s. w. für Streichinstrumente, für die Oboe — sein Lieblingeinstrument —, Solo-Sonaten für Violine oder Flöte, Fugen, Suiten, Sonaten für Orgel, Clavier u. s. w. Seine Form ist weniger bis ins Kleinste ausgearbeitet, dafür bietet er aber viel scharfe Charakteristik und darum auch stets anregende Wirkung, wie sich überhaupt sein musikalisches Wesen mehr zur Verbindung mit dem Wort hingezogen fühlte. In seinen Opern vereinigt er deutsche Tiefe und Naivetät mit italienischer Brillanz und Meisterschaft in der Behandlung der Singstimmen, wodurch er auch eine bedeutungsvolle Stellung zur Entwicklung der Oper einnimmt. Seine genialste Seite zeigt er jedoch in den Oratorien, mit denen er die neue Schöpfung des geschichtlichen Oratoriums in die Kunstwelt eingeführt und ihm einen ewigen Platz darin gesichert hat; sein berechtigter Kern ist die Darstellung von Vorgängen und Handlungen ohne eigentliche Action; in diesem concentrirt sich das Interesse am Gegenstande und von ihm aus entwickelt sich die Charakteristik der Personen, so daß H. mit Recht der Begründer der epischen Stilform in der Musik genannt werden kann. Eine besonders bedeutungsvolle Stellung wies er dem Chore an; es ist kein lyrischer Erguß, keine kurze dramatische Erregtheit; seine Chöre erscheinen vielmehr Alles in plastischer Weise schildernd, betrachtend und doch auch voll dramatischen Lebens — sie sind eben auch durch und durch episch.

90. Wann lebte Joh. Seb. Bach und welche Verdienste hat er?

Johann Sebastian Bach war der Sohn des Hof- und Stadtmusicus Joh. Ambros. B. († 1695) zu Eisenach und

geboren daselbst am 21. März 1685; nach dem Verlust seines Vaters kam er zu dessen Bruder Joh. Christoph (1671—1721), welcher Organist in Ohrdruff war, und empfing dort den ersten Musikunterricht. Ostern 1700 begab er sich nach Lüneburg, wo er die Michaelisschule besuchte und bei dem dortigen musikalisch regen Leben die befruchtendsten Eindrücke empfing. Mit reichen Kenntnissen und gründlicher Fertigkeit kehrte er 1703 in seine Heimat zurück, wo er zunächst eine Stelle als Violinist und Hofmusicus in Weimar fand; bereits 1704 fungirte er als Organist in Arnstadt, von wo aus er, wie früher von Lüneburg nach Hamburg zu dem berühmten Organisten der Katharinenkirche Joh. Adam Reincken (1623—1722), über Leipzig und Halle nach Lübeck zu Fuß wanderte, um den dortigen berühmten Organisten Dietrich Buxtehude (1635—1707) zu hören und sich seine Manier anzueignen. 1707 ging er als Organist nach Mühlhausen, 1708 als Hoforganist nach Weimar. Hier erhielt er 1717 vom kurfürstl. sächs. Concertmeister J. B. Volumier († 1728) eine Einladung nach Dresden, um mit dem Franzosen Marchand einen musikalischen Wettkampf aufzunehmen; dieser jedoch verschwand plötzlich, als er Bach nur einmal hatte spielen hören, und der Wettstreit unterblieb. Kaum von dort mit größtem Ruhme nach Weimar zurückgekehrt, erhielt Bach vom Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen den Ruf als fürstlicher Kapellmeister an dessen Hof, welchen er auch annahm und in welcher Stellung er bis 1723 blieb, in welchem Jahre er als Cantor und Nachfolger Joh. Kuhnau's an die Thomasschule in Leipzig berufen wurde, wo er, wie Händel, erblindet am 28. Juli 1750 starb, nachdem er 1736 von Dresden aus den Titel eines Hofcompositeur erhalten hatte und 1747 von Friedrich II. (1712—1786, auch bedeutender Flötenvirtuos und Componist) in ehrenvollster Weise nach Berlin zum Besuch geladen war. Als Componist war Seb. Bach unendlich fruchtbar; Vieles von ihm ist aber nicht auf unsere Zeit gekommen, da sein Sohn Friedemann es verschleuderte. Aber auch der erhaltene Theil zeigt ihn als den Meister der kunstvollen polyphonen Stimmengestaltung und Verwebung, die durch ihn zur bis jetzt denkbar höchsten, fast wunderbaren Vollendung gebracht wurde. „Der

Contrapunkt, die Mehrstimmigkeit, bildet bei allen Werken Bachs die Grundlage seiner Formen. Unter seinen Orgelcompositionen ist es namentlich die Fuge, welche er zu vollendeter Höhe führt. Diese sprühende Lebendigkeit, diese gemüthstiefe Erregung und kräftige Gedankenfülle, wie sie den Bachschen Fugen eigen ist, lassen in ihnen den Culminationspunkt dieser Form erblicken. Es ist insbesondere der außerordentliche Reichthum seiner Themen, die Frische der Phantasie und des Gemüths, welche das Systematisch-Technische bei ihm überwinden und die Form zum reinen Geistesausdruck erheben. Seine Fugen athmen den Zauber unverwelklichen Blühens. Auch die Violin- und Clavier-Musik hat ihm reiche Schätze zu danken. Er hat ihrem Stamm das Reis harmonischen, rhythmischen und melodischen Reichthums aufgepfropft wie kaum ein anderer Meister. Hier gelangt das contrapunktische Tonspiel zu seiner höchsten und weitesten Entwicklungsfähigkeit. Es ist die Form des Concertes, der Sonate, Fuge (die bedeutendste Sammlung Clavierfugen gab er unter dem Titel „Das wohltemperirte Clavier“ heraus, welches die größten Meisterwerke dieser Art in allen Dur- und Molltonarten enthält), Phantasie, Variation und Suite, welche er erweitert und mit lebensfrischem Gehalt anfüllt. Naivität, Heiterkeit, Innigkeit, grazioses und galantes Wesen vereinen sich hier und geben uns das Bild persönlicher Liebenswürdigkeit, welches ebenso fesselnd wie entzückend wirkt. Seine in den Suiten enthaltenen Sarabanden, Menuetten, Gigue's u. s. w. runden sich zu Genrebildchen ab, bei welchen Volkston und Kunst die Farben gemischt“ (L. Ramann). Eine andere bedeutende Seite seines Schaffens sind seine Cantaten (ca. 90 Nrn.), die Matthäus-, die Johannis-Passion, das Weihnachts-Oratorium, die „Hohe Messe“ (in H moll), die 4 kurzen Messen, das 5stimmige Magnificat u. A., in denen er sich in jenem Kreise des Gemüthslebens bewegt, der sich ablöst von Aeußerem und seine Welt im Innern sich aufbaut. „Seine Bausteine sind die Geheimnisse der Religion, die sich denen erschließen, welche ihr rein und gläubig nahen. Es sind die inneren Wunder des Glaubens. Bach war mit voller Ueberzeugung Protestant“ (L. R.). Er ist jedoch „einem unbefangenen Blick und Urtheil noch mehr, als nur die Spitze der protestantischen

Kirchenmusik. Stellen wir uns auf einen höheren Standpunkt, als den der Partei, und fassen wir daher die Reformation weniger als eine Trennung der jüngeren von der älteren Kirche, wie als den gewaltigsten jener vielen Läuterungsprocesse auf, denen die christliche Kirche von Anfang an unterworfen war, so gewinnen wir auch erst den Gesichtspunkt für die künstlerische Beurtheilung der Schöpfungen Bachs. Auch die protestantische Kunst zeigt sich dann nicht als eine der katholischen geradezu entgegengesetzte, auch in ihr begegnen wir dann nicht einem plötzlichen unvermittelten Bruch mit der Kunstentwicklung früherer Zeiten, sondern sie erscheint nur als die letzte und gesteigertste Consequenz des von Anfang an durch das Christenthum hervorgerufenen gesammten Kunstlebens" (Emil Raumann). Mögen Goethe's Worte das Bild vervollständigen: „Mir ist bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben“.

91. Haben Händel und Bach auch Schüler gebildet?

Während Händel weder Schüler noch eine Schule gebildet hat, war J. S. Bach auch darin äußerst thätig und wirkte auch so segensreich. Zu seinen vorzüglichsten Schülern gehören seine Söhne: Carl Philipp Emanuel (geb. 14. März 1714 zu Weimar, gest. 14. December 1788 zu Hamburg als Kirchenmusikdirector), Wilhelm Friedemann (geb. 1710 zu Weimar, gest. 1. Juli 1784 in Berlin in dürftigen Umständen; auch der Halle'sche B. genannt), Joh. Christoph Friedr. (der Bückeburger B. genannt, geb. 21. Juni 1732 zu Leipzig, gest. 26. Januar 1795 zu Bückeburg als Kapellmeister) und Joh. Christian (der Mailänder oder englische B. genannt, geb. 1735 zu Leipzig, gest. Anfang Januar 1782 in London). Wenn vielleicht W. Friedemann und Joh. Christian die begabtesten ihrer Brüder waren, so verschleuderten sie doch ihr Talent, jener durch ein unregelmäßiges Leben, dieser durch Leichtsinns; trotzdem waren Beide bedeutende Componisten, Letzterer namentlich für die Oper. Der einflußreichste unter den Brüdern wurde Philipp Emanuel, der namentlich in der Geschichte der Sonate eine Rolle spielt, indem er die Form

derselben bedeutend erweiterte. Er war es, der zuerst im zweiten Theil des Hauptsatzes, nachdem die Durcharbeitung des Hauptmotivs erfolgt ist, den Inhalt des ganzen ersten Theiles von seinem ersten Anfange an wiederholte, bevor sich der Schlußsatz mit seiner Steigerung in thematischer, harmonischer, modulatorischer und rhythmischer Beziehung daran anschließt. Für die Claviertechnik hatte er das Verdienst, daß er alle Finger gleichmäßig beschäftigte und so ausbildete. Sein unmittelbarer Nachfolger darin, der mehr die Erweiterung des Technischen als des Formalen anstrebt, ist der Italiener Muzio Clementi (geb. 1752 zu Rom, gest. am 9. März 1832 auf seinem Landsitz Evesham in England), der in der Entwicklungsgeschichte der Clavier-Sonate als Ausländer die höchste Stufe einnehmen dürfte. Weitere Schüler J. S. Bachs von Bedeutung waren: Joh. Christ. Altnicol (aus Berna bei Seidenberg in Sachsen, gest. im Juni 1759 als Organist in Naumburg a. S.), Joh. Friedr. Agricola (geb. 4. Januar 1720 bei Altenburg, gest. 1. Dec. 1774 in Berlin als Hofcomponist), Joh. Casp. Vogler (1698—1765), Bürgermeister und Hoforganist in Weimar; Gottfr. Aug. Homilius (geb. 2. Febr. 1714 zu Rosenthal, gest. 1. Juni 1785 in Dresden), Componist von Oratorien und Kirchenwerken; Joh. Phil. Kirnberger (geb. 24. April 1721 zu Saalfeld, gest. 27. Juli 1783 in Berlin), ausgezeichnete Theoretiker (Generalbasslehre); Christian Kittel (geb. 18. Febr. 1732 und gest. 18. Mai 1809 zu Erfurt als Organist), Bachs letzter Schüler, der wieder viele Schüler bildete, unter denen sich auszeichnen: Joh. Wilh. Häßler (geb. 1747 in Erfurt, gest. 1822 in Moskau), bedeutender Organist und Pianoforte-Componist), Mich. Gotthardt Fischer (geb. 1773 zu Alach bei Erfurt, gest. 1829 in Erfurt), trefflicher Orgelvirtuos und Componist, Carl Gottl. Umbreit (geb. 1763 zu Rehstedt, Organist in Sonneborn bei Gotha, gest. 1829) und Joh. Christian Heinr. Kind (geb. 18. Febr. 1770 zu Elgersberg b. Gotha, gest. 7. August 1846 als Hoforganist in Darmstadt), einer der bedeutendsten neueren Organisten. Weitere Schüler Bachs waren noch: Joh. Friedr. Doles (geb. 1715 zu Steinbach, seit 1756 Thomascantor in Leipzig,

als welcher er am 8. Febr. 1797 starb) und Joh. Ludw. Krebs (geb. 10. October 1713 zu Buttelschloß, gest. 1780 als Hoforganist in Altenburg), den J. S. Bach oft scherzweise „den besten Krebs aus seinem Bache“ nannte.

Siebzehntes Kapitel.

Haydn, Mozart, Gluck und Beethoven.

92. Welches sind die Lebensschicksale und die Bedeutung Joseph Haydns?

Während bis jetzt die Hauptquelle der musikalischen Entwicklung im Norden Deutschlands lag, öffnet sich plötzlich der Süden unseres Vaterlandes und zwar fast einzig die österreichische Hauptstadt: Wien, von jeher ein musikalischer Hauptsammelplatz, die musikalische Metropole des Südens. Und da tritt uns bald das anmuthende Bild Joseph Haydns entgegen (den wir mit Mozart als universalere Meister dem älteren Gluck voraussenden), der Schöpfer der wichtigsten Gattung der Instrumental-Musik, der eigentliche Vater der Symphonie, der Neugestalter der Sonate, in welcher wir bei ihm zuerst die bewußte Gegenüberstellung der contrastirenden Themen in einem Sonatensatze treffen, aus deren anfänglicher oft geradezu gegensätzlicher Verschiedenheit, späterem Conflict und abstoßendem oder anziehendem Verhältnisse zu einander jenes innere und spannende, oder hinreißend und oft selbst dramatisch wirkende Leben hervorgeht, welches den Inhalt der Sonatenform — Sonate, Trio, Quartett, Symphonie &c. — seit Haydn ausmacht. Auch das Oratorium hat er durch eine neue Gattung bereichert, welche ihren Stoff weniger im Heldenthum, wie bei Händel, hat, sondern „in der uns umgebenden Natur und deren, in schönem Wechsel sich ewig wiederholenden Entwicklungsgänge, sowie in den damit verknüpften und von jedem Einzelnen durchlebten Zuständen und Empfindungen“. Hierzu kommt noch ein Element in H.'s Schöpfungen, welches sich, wenigstens in so hervortretender Weise, bei keinem seiner Vorgänger findet: es ist seine ewig heitere, sowol zu ur-

kräftiger Fröhlichkeit, wie zur liebenswürdigsten Ironie hinneigende Laune, der Humor, der überhaupt erst H. das Wort auch in der Musik verdankt. Und während der frühere Charakterzug in der Musik mehr formales Element, contrapunktische, reflectirte Arbeit war, beginnt mit Haydn das frische, freie natürliche Schaffen: der Inhalt fängt an seine Flügel zu rühren.

Jos. Haydn wurde am 31. März 1732 zu Rohrau, einem niederösterreichischen Dorfe, von armen Eltern geboren; sein Vater war ein Wagner. Beide Eheleute ergötzten sich oft daran, fröhliche Lieder zu singen, die der Vater mit der Harfe begleitete, die er in der Fremde spielen gelernt hatte und womit sie sich in angrenzenden Ortschaften zu Festlichkeiten auch Geld verdienten. Als der Knabe im fünften Jahre war, zeigte sich schon sein musikalisches Interesse, indem er streng im Tacte ein Stäbchen, das er sich wie eine Violine anlegte, mit einer Gerte strich. Als das ein entfernter Verwandter, Schulrektor Frank in Hainburg, bemerkte, nahm er den Knaben zu sich und unterrichtete ihn sowol in Musik wie in anderen Dingen. 1740 kam der Knabe als Chorsänger an St. Stephan in Wien, als welcher er bis 1748 blieb. Schon als zehnjähriger Knabe componirte er auf eigne Faust, so eine vierstimmige Messe mit 16 Orchesterstimmen und Anderes, aber stets vielstimmig und voller Noten, da es dann doch recht hübsch sein müsse. Als er wegen Mutation der Stimme aus dem Sängerkhor entlassen worden war, mußte er sich seinen Unterhalt selbst erwerben, hatte aber bald das Glück, den bedeutenden und fruchtbaren italienischen Opern- Librettodichter Pietro Ant. Domenico Bonaventura Metastasio (geb. 1698 zu Assisi, gest. als k. k. Hofpoet am 12. April 1782 in Wien) kennen zu lernen, der ihm als Clavier- und Gesanglehrer Stellung verschaffte und ihn auch dem bekannten Porpora empfahl, der ihm die Clavierbegleitung bei seinen Gesangs-Unterrichtsstunden übertrug. Diese Verbindungen waren für Haydn besonders fördernd. In dieser Zeit entstanden auch seine ersten Sonaten, Trios und Serenaden, welche letztere durch die Aufführung bei verschiedenen Gelegenheiten ihn bekannter machten. So erhielt er den Auftrag zur Composition einer Oper („Der hinkende Teufel“), welche aber ihrer Satire wegen

nach der dritten Vorstellung verboten wurde. Außer dieser schrieb er in der Folge noch 18 Opern, z. B. „Orlando Palatino“, „Armide“, „Orpheus“, die aber, weil im Zeitgeschmack, ohne tiefere Bedeutung sind. Um 1755 wurde H. bei den barmh. Brüdern in der Leopoldstadt Organist, um 1760 Musikdirector des Grafen Morzin in Pilsen, der sich während der Wintermonate in Wien aufhielt. Für dessen Orchester componirte H. 1760 seine erste Symphonie (in D), während er für den Baron Fürnberg bereits um 1753—51 sein erstes Streichquartett (in B) geschrieben hatte. Am 1. Mai 1761 erhielt er die Stellung eines Kapellmeisters des ungarischen Fürsten Esterhazy, als welcher er während zweier Monate in Wien und den andern Theil des Jahres in Eisenstadt lebte. In dieser Stellung blieb er bis 1790, in welchem Jahre sein großer Beförderer und Schützer Graf Nicolaus Jos. Esterhazy starb; in dessen Testamente waren H. 1000 Gulden als jährliche Pension ausgesetzt, für welche keine weiteren Dienste von ihm gefordert wurden. Der Sohn des Fürsten erhöhte diese Pension sogar auf 1400 Gulden, verbunden mit der Bitte, H. möge durch sein ganzes Leben den Titel eines Fürstlich Esterhazy'schen Kapellmeisters führen. In jener Zeit entstanden auch seine meisten Symphonien, Sonaten, Trios, Quartette u. Am 2. Januar 1791 reiste Haydn auf Einladung des Londoner Kapellmeisters Salomon nach London, wo er volle anderthalb Jahre blieb und die außerordentlichsten Erfolge als Dirigent und Componist (z. B. die 12 sogenannten engl. Symphonien) errang: so erhielt er am 8. Juli von der Universität Oxford den Titel eines Doctor der Musik. Bei seiner Rückreise im Juli 1792 berührte er auch Bonn, wo ihm der junge Beethoven eine Cantate zur Durchsicht vorlegte, welche H.'s Beifall fand. Am 19. Januar 1794 trat er die zweite Reise nach London an, wo sein Aufenthalt nicht weniger ehrenvoll als der erste war und durch den er einen Reingewinn von 24,000 Gulden erwarb, der ihn aller äußeren Sorgen für sein Alter enthob. Außerdem erhielt er hier den Auftrag, ein Oratorium zu componiren, welches nach seiner Zurückkunft in Wien (Aug. 1795) in Angriff genommen wurde. Dasselbe beendete er im April 1798 als seine großartigste Tondichtung: „Die Schöpfung“;

sie wurde am 19. Januar 1799 zuerst aufgeführt und erhielt den größten Beifall, durch den angeregt im J. 1800 die „Jahreszeiten“ entstanden. Im Januar 1797 schuf Haydn seine berühmte österreichische Volkshymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“. Seit 1802 nahmen seine Kräfte wie seine Compositionsthätigkeit bedeutend ab und die Kriegseignisse 1809 rieben ihn vollends auf, so daß er am 31. Mai d. J. starb. Im letzten Abschnitte seines Lebens war er von Auszeichnungen und Ehren förmlich überschüttet worden. Seine Werke bestehen in 118 Symphonien, 83 Violinquantetten, 44 Clavier=sonaten, 24 Concerten, 24 Piano=Trios, gegen 400 Menuetten, 163 Solis für das Bariton (ein großes geigenähnliches Instr.), 19 Opern, mehreren Oratorien, 20 Messen, 16 Offertorien, 114 Gradualen u. Von seinen Symphonien sind die hervorragendsten: die G dur=Symphonie (mit dem Paukenschlage), die große Es dur=Symph., die Militär=Symph., die D dur=Symph. (mit Presto $\frac{6}{8}$ =Tact als 1. Satz) und eine Symph. B dur.

93. Welches sind die bedeutendsten Schüler J. Haydns?

Als seine besten Schüler pflegte H. selbst: Plehel, Neukomm und Tessel zu bezeichnen; auch Beethoven hatte einige Zeit hindurch bei ihm Unterricht, doch blieb H. auf diesen ganz ohne Einfluß. Ignaz Plehel (geb. im Juli 1757 zu Ruppersthal bei Wien, gest. 14. November 1831 in Paris) war namentlich fruchtbarer Componist für die Violine (Duette, Quartette), in Paris hatte er sich als bedeutender Pianoforte=Fabrikant und Musikhändler etablirt; Sigismund Ritter von Neukomm (geb. 10. Juli 1778 zu Salzburg, gest. 3. April 1858 in Paris) schrieb Kirchenmusiken, Quartette und Quintette für Streich=Instr., Lieder u. Seine bedeutendsten Werke sind das Oratorium „Berg Sinai“, ein Requiem und die Musik zu Schillers „Braut von Messina“; Franz Tessel (geb. um 1780 in Warschau, gest. im März 1839 in Petrikow) schrieb viele gediegene und werthvolle Compositionen, von denen veröffentlicht wurden: Clavier=Sonaten, 1 Clavier=Concert, Fugen, Phantasien, 1 Ouverture u. a., ungedruckt blieben: Symphonien, Quartette, Quintette, Ballette, Messen, Motetten und eine unvollendete Oper: „Die Zigeunerin“.

Als von H. in ihrem Schaffen mehr oder weniger beeinflusst erscheinen: Franz Ant. Hoffmeister (geb. 1754 in Rothenburg a. Neckar, gest. 10. Febr. 1812 in Wien), schrieb viele Quartette, Trios 2c. für Streichinstr., Flöte und dgl., Opern („Der erste Kuß“, „Telemach“ u. a.), errichtete 1800 mit Kühnel in Leipzig das später so berühmt gewordene Bureau de Musique; Fr. Ant. Rosetti (geb. 1750 in Leitmeritz, gest. 30. Juni 1792 in Ludwigslust), schrieb Symph., Quart., Trios 2c.; Paul Wranitzky (geb. 1756 zu Neureisch, gest. 28. Sept. 1808 in Wien) schrieb Opern („Oberon“, „Zemire und Azor“ u. v. a.), aber auch viel Instrumentalwerke; sein Bruder Anton W. (geb. 1761 in Neureisch, gest. 1819 in Raudnitz, Böhmen) war fruchtbarer Instrumental- und Kirchen-Componist. Von Haydns Zeitgenossen seien als die berühmtesten noch erwähnt: Carl Heinr. Graun geb. 1701 zu Wahrenbrück, starb als erster Kapellmeister am 8. August 1759 in Berlin), schrieb 28 Opern, über 50 Cantaten, unter denen der „Tod Jesu“ am bekanntesten, und andere Compositionen; J. A. Hasse (geb. 25. März 1699 in Bergedorf, gest. zu Venedig am 23. Dec. 1783 als kurfürstl. sächs. Oberkapellmeister), schrieb Opern, Kirchenmusiken 2c.; Joh. Gottl. Naumann (geb. 17. April 1741 in Blasewitz, gest. 23. Oct. 1801 als Hofkapellmstr. in Dresden), Kirchen- („Vater unser“) und Opern-Comp.; Franz Benda (geb. 1729 in Jungbunzlau, gest. 7. März 1786 in Potsdam), bedeutender Violinist und Comp. für sein Instr.; Georg Benda (geb. 1721 in Jungbunzlau, gest. 6. Novbr. 1795 in Röstritz bei Gotha), Opern-Comp. („Romeo und Julie“, „Der Dorfjahrmarkt“) und Schöpfer des Melodramas für Deutschland („Ariadne“, „Medea“, „Pygmalion“ u. a.); Joh. Ad. Hiller (geb. 25. Dec. 1728 in Offis, gest. 16. Juni 1804 in Leipzig als Cantor der Thomasschule) comp. Kirchen-Musiken (Choralbuch), Lieder, Opern „Die Jagd“, „Die Liebe auf dem Lande“ 2c.); Carl Ditters von Dittersdorf (geb. 2. Novbr. 1739 in Wien, gest. 31. October 1799 in Roth-Flotta in Böhmen) schrieb Kirchenmusik, Symphonien, Quartette, ein Oratorium „Hiob“, Opern („Doctor und Apotheker“, „Hieronymus Knicker“ 2c.); Joh. Schenk (geb. 30. Novbr. 1761 in Wiener-Neustadt, gest. am

29. December 1836 in Wien): Opern („Der Dorfbarbier“ u. a.); Adalbert Gyrowetz (geb. 19. Febr. 1763 in Budweis, gest. 19. März 1850 in Wien) schrieb Opern („Agnes Sorel“, „Der Augenarzt“ u. a.); Wenzel Müller (geb. 26. Sept. 1767 in Tyrnau, gest. 3. August 1835 in Baden bei Wien) schrieb über 200 Operetten („Das Sonntagskind“, „Die Schwestern von Prag“ u. a.).

94. Welches sind die Lebensschicksale und musikalischen Verdienste Mozarts?

Johannes Chrysostomus Wolfgang Amadeus Mozart wurde am 27. Jan. 1756 zu Salzburg geb., wo sein Vater Leopold M. (geb. 14. Novbr. 1719 zu Augsburg, gest. 28. Mai 1787 in Salzburg) Vicekapellmeister der fürsterzbischöflichen Kapelle und bedeutender Violinist und Componist war (schrieb Claviermusik, Oratorien, Instrumentalmusik und eine noch heut beachtenswerthe Violinschule). Schon im vierten Jahre erhielt Wolfgang den ersten Pianoforte-Unterricht; aus seinem fünften Jahre stammen die ersten Compositionen und im sechsten Jahre wurde er schon im Violinspiel unterrichtet. Eine ältere Schwester, Maria Anna (geb. 30. Juli 1751, gest. 29. Oct. 1829 in Salzburg), welche gleichfalls bedeutende musikalische Anlagen hatte, überflügelte er bald, so daß der Vater mit beiden Kindern, als der Knabe erst sechs Jahr alt war, mit größtem Erfolge Concerte in Wien und München veranstalten konnte, und erregte seine naive Kindlichkeit und seine unerhörte Virtuosität das größte Aufsehen, selbst in den höchsten Kreisen. 1763 wurde die zweite, noch erfolgreichere Kunstreise unternommen, die sich durch Süddeutschland nach Paris und von da nach London zog, von wo sie über Holland, Frankreich und die Schweiz nach drei Jahren zurückkehrten. Ebenso frühzeitig entwickelte sich in Wolfgang der Componist und er erhielt durch den Vater strengste Schulung. So componirte er mit elf Jahren die erste Oper „Apollo und Hyacinth“, mit zwölf Jahren seine erste Messe. Anfang 1769 besuchte er Italien, wo er Mitglied der »Accademia Filarmonica« in Bologna wurde, nachdem er die schwierigsten contrapunktischen Arbeiten mit größter Leichtigkeit gelöst hatte. In Rom hörte er das berühmte »Miserere« von

Allegri und schrieb es aus dem Gedächtniß notentreu nieder. In Mailand ging 1770 seine Oper »Mitridate« in Scene und hatte den beifälligsten Erfolg; 1771 folgte ihr »Il sogno di Scipione«, 1773 »Lucio Silla«, 1775 »La finta giardiniera« und »Il rè pastore« und 1778 »Zaide«. Seit 1769 hatte er Stellung als Concertmeister und Organist am Salzburger Hofe; da er aber die unwürdigste Behandlung von Seiten des Fürsterzbischofs nicht länger ertragen konnte, ließ er sich dauernd in Wien nieder, Stunden ertheilend, vom Ertrag der Compositionen lebend und Jahr für Jahr vom Kaiser Joseph II. betreffs einer festen Anstellung bis 1787 hingehalten, wo er den Titel „Kammercomponist“ und 800 Gulden jährliches Gehalt erhielt, aber nicht, wie er es wünschte, beschäftigt wurde. In jener Zeit entstanden seine dramatischen Hauptwerke: „Idomeneus“ (1780 für München), „Belmonte und Constanze oder die Entführung aus dem Serail“ (1782 für Wien), „Die Hochzeit des Figaro“ (1786), „Don Juan“ (1787 für Prag), „Così fan tutte“ (1790), „Titus“ und „Die Zauberflöte“ (1791). Sein letztes und bedeutendstes kirchliches Werk ist sein „Requiem“, das ihn noch auf dem Todtenbett beschäftigte. Er starb am 5. December 1791, von Schulden ziemlich bedrückt. Seine Begräbnißstelle ist erst ganz neuerdings aufgefunden worden; ein würdiges Denkmal wurde ihm 1842 in Salzburg gesetzt. Seit 1875 erst ist die erste vollkommene Gesamt-Ausgabe seiner Werke bei Breitkopf und Härtel zu Leipzig im Gange. Dieselben sind Symphonien (unter ihnen die große in C dur mit fugirtem Schlußsatz, auch „Jupiter“-Symph. genannt, eine andere in C dur, die mit einem Adagio beginnt, eine in G moll, eine in Es dur, zwei in D dur u. a. die hervorragendsten), Quintette, Streichquartette, Trios, Duos, Clavier-Sonaten und Concerte, ein Oratorium (»Davidde penitente«), 15 Messen, Oratorien, Motetten, sein berühmtes »Ave verum«, Lieder u. A. Das Einzige und Unvergleichliche seiner künstlerischen Erscheinung beruht darin, daß er nicht nur, wie die ihm vorausgegangenen Helden der Tonkunst, neue Stilformen oder besondere Gattungen für seine Kunst schuf, sondern, daß er auch das, was seine Vorgänger vereinzelt im Epischen, Dramatischen und Lyrischen geleistet, bis zu einem hohen Grade in sich ver-

schmilzt. Auf diese Weise reicht er einerseits nahe an das heran, was frühere Meister in ihrer Besonderheit Unvergängliches schufen, während er andererseits gerade dadurch, daß seine Künstlernatur in sich vereinigt, was wir bis dahin als getrennte Anlagen zu sehen gewohnt waren, das sonst Geschiedene zu neuer Bedeutung und Wirkung erhebt. Mit einem Worte also: es ist Mozarts Universalität, die ihn zu einem Unvergleichlichen macht und es fast unmöglich erscheinen läßt, ihm in dieser Beziehung — sei es vorher oder nachher — einen seiner Kunstgenossen völlig an die Seite zu stellen" (E. Raumann). Und wohin wir auch sehen, bemerken wir seinen gewaltigen Einfluß; so liegt für die schon damals als Kunstform festgestellte Sonaten- (und Symphonien- u. c.) Form seine höchste Bedeutung darin, daß er nicht nur der Harmonik ein bedeutend erweitertes Feld schuf, sondern sie auch insofern vervollkommnete, als er dem zweiten Thema des Hauptsatzes — dem Gegen thema, dem Gesangssatz — eine klare Gestaltung verlieh und es aus untergeordneter Bedeutung als Nebenthema zu der des zweiten Hauptthemas erhob. Er war es auch, der dem Contrast noch mehr Rechnung trug, indem er eben diesem zweiten Hauptthema im Gegensatz zum ersten, das meist feurig, majestätisch, brillant auftritt, den cantilenartigen, gesangsmäßigen, stilleren, ruhigeren Charakter mittheilte, wie er auch die Technik des Pianofortespiels bedeutend erweiterte. Auch mit dem Requiem schlug M. völlig neue Bahnen ein, indem er darin seine Individualität, Subjectivität zum Ausgange der Stimmung nahm und so im Gegensatze zu der älteren Kirchenmusik, welche subjective Stimmung, die Gefühle des Einzelnen gar nicht aufkommen ließ, sondern sie dem kirchlichen Ritus vollkommen unterordnete, neue Wege eröffnete, welche Beethoven und Liszt zur vollkommenen Entwicklung führten. In der Oper ist es als der Schöpfer einer nationaldeutschen Oper anzusehen, die er durch „Belmonte und Constanze“ und durch die „Zaubersflöte“ begründete. Mit der „Hochzeit des Figaro“ schuf er ein Musterwerk für die komische Oper, indem er mit dem bis dahin beliebten mehr derb komischen Elemente eine feine, liebenswürdige Grazie verband, wie er im „Don Juan“ die bis dahin vereinzelt auftretenden Gattungen der Opera seria und der Opera

buffa nicht blos äußerlich sondern auch innerlich verband, die bis dahin in der Tonkunst ungeahnte Möglichkeit: die einander entgegengesetztesten Empfindungen der verschiedensten Personen auf demselben Platze (man vgl. z. B. Scene XX) und gleichzeitig auszusprechen, darlegte, die speciell musikalische Bedeutung der Oper zur höheren poetischen des Musik-Dramas anbahnte. Ueber die Stellung Mozarts in der Musikgeschichte bemerkt Franz Brendel treffend: „M. bezeichnet in seiner geschichtlichen Stellung den Wendepunkt zwischen alter und neuer Zeit, den Punkt, bis wohin sich die ältere erstreckt, und von welchem aus die neuere beginnt. Er ist der Mittelpunkt der gesammten Geschichte der Musik. Er war es, der auf dem Grunde alles bis dahin Geleisteten, indem er dasselbe zusammenfaßte, für die Oper den Höhepunkt herbeiführte, alles Vorausgegangene im Fache der weltlichen Musik übertreffend, allem Nachfolgenden die Bahn vorzeichnend. Bis auf ihn hatte sich die Oper Italiens, Frankreichs und Deutschlands gesondert entwickelt. M. war es, welcher die musikalischen Eigenthümlichkeiten dieser Länder zusammenfaßte und dadurch eine Weltmusik schuf, mit welcher er den ganzen gebildeten Erdkreis beherrschte. Er war es zugleich, der dadurch, daß die verschiedenen Nationen ihre Eigenthümlichkeit in ihm wiederfanden, die einflußreichste Rückwirkung auf jede derselben ausübte und ihre nationale Musik umgestaltete“.

95. Welche Kunstnachsfolger hatte Mozart?

Mozarts Wirken hatte hauptsächlich eine doppelte Einwirkung: auf die Instrumentalformen und die Oper; in ersterer Beziehung zeichneten sich aus: sein zweiter Sohn Wolfgang Amadeus (geb. 26. Juli 1791, gest. 30. Juli 1844 in Carlsbad) besonders als Comp. für Pianoforte, dem nur zu größerer Bekanntheit sein großer Name im Wege stand; Fr. Kav. Süßmayr (geb. 1766 in Steyer, gest. 17. März 1803 in Wien), Schüler und Freund M.'s, dessen „Titus“ und „Requiem“ er stellenweise instrumentirte, schrieb außer Sonaten, Symphonien u. s. w. auch Opern; Joh. Bapt. Cramer (geb. 24. Febr. 1771 zu Mannheim, gest. 16. April 1858 in Kensington bei London): Sonaten 2c., besonders durch seine

Erden für Pſte. berühmt; Joh. Ludw. Duffek (geb. 9. Febr. 1761 in Ezaſlau, geſt. 20. März 1812 in St. Germain), Pianoforte-Virtuoſ und Componiſt; Ludw. Berger (geb. 18. April 1777 und geſt. 16. Febr. 1839 zu Berlin), Pianoforte-Virtuoſ und Componiſt; Joh. Nep. Hummel (geb. 17. Nov. 1778 zu Preßburg, geſt. 17. Oct. 1837 in Weimar), Pſte.-Virt. und Comp. von Sonaten, Concerten, Septetten, Trios, Meſſen, Opern u. dgl. Er war Schüler Mozarts und zeichnete ſich beſonders durch ſeine freien Phantaſien aus; Daniel Steibelt, Pſte.-Virtuoſ und Comp. von Phantaſien, Sonaten, Variationen, auch Opern (z. B. „Romeo und Julie“); und theilweiſe auch John Field (geb. 1782 zu Dublin, geſt. 11. Jan. 1837 in Moskau), Schüler von Clementi, bedeutender Pianoforte-Virtuoſ und Comp. (Sonaten, Nocturnes u. A.). Mit Rückſicht auf die Oper ſind als M.'s Schüler und Nachfolger zu nennen: ſein und Glucks Schüler Ant. Salieri (geb. 19. Auguſt 1750 in Legnano, geſt. 7. Mai 1825 in Wien), Kirchen- und Opern-Componiſt („Arur“, „Don Chiſciotte“, „Armida“ u. v. a.); Peter v. Winter (geb. 1754 in Mannheim, geſt. 18. October 1825 in München), hervorragend als Opern-Componiſt („Das unterbrochene Opferfeſt“, „Die Brüder als Nebenbuhler“, „Das Labyrinth“ u. v. a.); Joſ. Weigl (geb. 28. März 1766 in Eiſenſtadt, geſt. 3. Febr. 1846 in Wien), 32 Opern („Die Schweizerfamilie“, „Das Waiſenhaus“, „Das Dorf im Gebirge“ u. a.), Meſſen, Melodramen ꝛ.; Joh. Rud. Zumſteeg (geb. 1760 in Sachſenflur, geſt. 27. Januar 1802 in Stuttgart), Opern („Geiſterinſel“ u. a.), und mit Joh. André (geb. 28. März 1741 zu Offenbach a. M., geſt. daſ. 18. Juni 1799; ſchrieb Opern, Lieder ꝛ.) Schöpfer der durch-componirten Ballade („Lenore“, „Pfarrers Tochter zu Taubenhain“ u. v. a.); Joh. Friedr. Reichardt (geb. 25. Novbr. 1725 in Königsberg, geſt. 27. Juni 1814 in Giebichenſtein): Opern „Die Geiſterinſel“ u. a.), Dratorien, Symphonien, viele Lieder, auch bedeutender Muſikſchriftſteller; Friedr. Himmel (geb. 10. Novbr. 1765 in Treuenbriezen, geſt. 8. Juni 1814 in Berlin): Dratorien, Opern („Fanchon“, „Die Sylphen“ u. a.), Lieder ꝛ.; Friedr. Ernſt Feſca (geb. 15. Febr. 1789 zu Magdeburg geſt. 10. April 1826 zu Carlsruhe), bedeutender Violiniſt und

Comp. von Opern („Cantemire“, „Omar und Leila“): Symphonien, Quartette, Lieder, Kirchenwerke 2c., dessen Sohn Alex. F. (1820—1849) gleichfalls hervorragender Comp. von Symphonien, Opern („Der Troubadour“ u. a.), Pſte.=Sachen u. A. war; Andreas Romberg (geb. 27. April 1767 zu Bechte, gest. 10. Novbr. 1821 in Gotha), Violinist und Componist von größeren Gesangswerken („Die Glocke“, „Die Macht des Gesanges“ u. a.), Opern („Die Ruinen von Paluzzi“, „Don Mendoza“ u. a.), Symphonien, Ouverturen, Kammermusik 2c., und sein Neffe Bernhard R. (geb. 12. Novbr. 1770 in Dindlage, gest. 18. August 1841 in Hamburg), bedeutender Violoncell-Virtuos, wie auch Componist von Symphonien, Sonaten, Concerten, Ouverturen, Opern („Rittertreue“, „Ulysses und Circe“ u. a.), und vor Allen: Louis Spohr (geb. 5. April 1784 in Braunschweig, gest. als General-Musikdir. in Cassel am 22. October 1859), gesangvoller Componist von Opern („Faust“, „Jessonda“, „Die Kreuzfahrer“ u. v. a.), Oratorien („Des Heilands letzte Stunde“, „Der Fall Babylons“, „Die letzten Dinge“ u. a.), Symphonien („Die Weihe der Töne“, „Die Jahreszeiten“, „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“ u. a.), Quintetten, Quartetten (5 Doppel-Streichquartette), Trios, Sonaten, Ouverturen, Liedern 2c. Außerdem war er einer der vorzüglichsten Violin-Virtuosen und bildete als solcher eine eigne (deutsche) Schule; seine Compositionen für dieses Instrument gehören zu den besten und beachtenswerthesten, von großem Einfluß war besonders seine Violinschule.

96. Wann lebte Gluck, und was bedeutet er in der Musikgeschichte?

Christoph Willibald Ritter von Gluck wurde am 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz geboren; er studirte in Prag, ging 1736 nach Wien, wo er durch sein Spiel und seinen Gesang die Aufmerksamkeit des Fürsten Melzi errang, dieser nahm ihn mit nach Mailand, wo er von 1737—1741 gründliche Ausbildung durch G. B. San Martini erhielt. 1741 schrieb Gluck die erste Oper »Artarserse« für Mailand, der bis 1745 noch sieben folgten und Beifall fanden. 1745 ging Gluck nach London, wo er 1746 »La Caduta de' Giganti« zur Aufführung brachte. 1747 war er in Dresden, seit

1748 in Wien, von wo aus er noch mehrere Opern in Rom, Neapel u. auf die Bühne brachte. In dieser Zeit (1748—1762) gelangte er zur Ueberzeugung, daß die Oper damaligen Stiles nicht alle die Wirkungen erreichte, welche er für möglich hielt, und theilte seine Gedanken darüber um 1760 seinem Freunde, dem Dichter Raniero von Calzabigi, mit, der von dem gleichen Streben, der Oper höheren Glanz, tiefere dramatische Wahrheit zu verleihen, erfüllt war, und Beide schufen: »Orfeo ed Euridice« (1762), »Alceste« (1769) und »Paride ed Elena« (1772), worin sie ihr Ideal verwirklichten, das aber nicht viel Anerkennung fand. Da machte ihn sein Verehrer und Freund Bailli du Rollet darauf aufmerksam, daß er für seine Reformation in Paris geeigneteren Boden fände, umso mehr, wenn er statt eines stets mangelhaften Operntextes eine echte Tragödie der Musik zu Grunde lege. Gluck that dies mit Racine's (1639 — 1699) »Iphigénie en Aulide«, die endlich nach vielen Schwierigkeiten durch den Einfluß der Dauphine und späteren unglücklichen Königin Marie Antoinette am 14. Febr. 1774 in Paris zur Aufführung kam und bei der ersten Wiederholung den glänzendsten Sieg davontrug. Gluck ließ ihr bald »Orpheus« in gänzlicher Umarbeitung und außer einigen kleineren Werken »Alceste« (1776 in französ. Umarbeitung) folgen, wurde aber, während er den Hof und bedeutende Schriftsteller für sich hatte, von den Anhängern Lully's und Rameau's, besonders aber von Piccini aufs Heftigste bekämpft; erst durch seine »Iphigénie en Tauride« errang Gluck 1779 einen entscheidenden Sieg über Piccini und war nun für immer in die Reihe der bedeutendsten Meister gerückt. 1779 führte er noch die Oper »Echo et Narcisse« auf und begab sich 1780 wieder nach Wien, wo er am 15. Novbr. 1787 starb.

Die Bedeutung Glucks liegt in dem Hervorheben des dramatischen Moments der Oper; er hat der dramatischen Musik die Sprache des Herzens, die wahre Leidenschaft gelehrt, er verlieh ihr durch das lebendigste Eingehen auf die Situation und die darzustellenden Charaktere jenes erhöhte Interesse, aus dem alle dramatische Spannung hervorgeht, und dies war auch seine Lebensaufgabe. Außer einigen Kirchencompositionen, Liedern und Klopstock'schen Oden schrieb er nur für das musikalische

Drama. Und in diesem war auch nur die tragische, pathetische Sphäre sein Feld, während sein eigentlichster Erbe Mozart seine Reformen auf sämtliche Opern-Gebiete übertrug.

97. Welches waren die bedeutendsten Nachfolger Glucks?

Außer den schon genannten Mozart, der deshalb als Opern-Componist erst hier seine Stelle hätte finden sollen, und Salieri seien noch besonders erwähnt: Luigi Cherubini (geb. 14. Sept. 1760 in Florenz, gest. als Director des Conservatoriums in Paris am 16. März 1842), bedeutender Opern-componist („Der Wasserträger“, „Medea“, „Lodoiska“, „Faniska“ u. a.), Kirchencomponist (4 Messen, Requiem) und Theoretiker („Lehrbuch des Contrapunkts“); großartig concipirte Werke sind seine Ouverturen, mit denen er entschieden Einfluß ausübte; Etienne Henry Méhul (geb. 24. Juni 1763 in Sivet, gest. 18. Oct. 1817 in Paris), gediegener Componist von Opern („Joseph und seine Brüder“, sein Hauptwerk; „Uthal“, „Die Blinden von Toledo“, „Die beiden Füchse“ u. a.) und Gasparo von Spontini, geb. zu Majolati in Italien am 15. Novbr. 1774, gest. das. 24. Januar 1851 als königl. preuß. Generalmusikdirector), pompreicher Opern-Componist („Vestalin“, „Ferdinand Cortez“, „Olympia“, „Alcidor“, „Nurmahal“ u. a.) und Autor des Festliedes „Borussia“.

98. Welches sind die Lebensschicksale Beethovens?

Ludwig van Beethoven wurde am 16. Decbr. 1770 zu Bonn geboren, wo sein Vater Tenorsänger in der Hofkapelle des Erzbischofs und Kurfürsten von Köln war. Schon frühzeitig hielt dieser den Knaben zu musikalischen Uebungen an, so lernte er schon im fünften Jahre Violine; der Vater war stets streng und unfreundlich, wogegen die Mutter heimlich den Knaben die scharfe Zucht durch um so größere Liebesbeweise vergessen machte, wodurch der Knabe einerseits menschenfurchtsam, andererseits vollkommen unselbständig wurde und auch fürs ganze Leben blieb. Im achten Jahre wurde Ludwig der musikalischen Leitung des Musikdirectors und Organisten Pfeiffer übergeben, der ihn so weit brachte, daß der junge Beethoven schon nach wenigen Jahren als Clavierspieler

Auffehen machte. So spielte B. schon mit 12 Jahren J. S. Bachs wohltemperirtes Clavier, wie er sich auch damals schon als Meister der freien Phantasie zeigte. In dieser Zeit erhielt er Unterricht von dem Hoforganisten van der Eden und dem auch als Opern- und Liedercomponisten bekannten Christian Gottl. Neefe (geb. 5. Febr. 1748 in Chemnitz, gest. 26. Januar 1798 in Dessau). Des Letzteren Leitung brachte ihn bald so weit, daß B. bereits 1783 sechs Clavier-Sonaten veröffentlichen konnte, welche dem Kurfürsten von Köln gewidmet waren. Später freilich wurden diese und andere Compositionen desavouirt. 1785 wurde er vom Kurfürsten Max Franz, dem Bruder Josephs II., zum Hoforganisten ernannt und zur weiteren Ausbildung sandte ihn dieser 1787 nach Wien, wo er auch bald das Interesse Mozarts im höchsten Grade erregte, so daß dieser von B. sagte: „Dieser wird euch noch viel erzählen“. 1792 trat B. die zweite Reise nach Wien an, wo er theilweise bei J. Haydn, später bei dem gelehrten Theoretiker und Hoforganisten Joh. Georg Albrechtsberger (geb. 3. Febr. 1736 in Kloster-Neuburg, gest. 7. März 1809 in Wien) und privatim bei Joh. Schenk Unterricht nahm. 1795 erschienen drei dem Fürsten Lichnowsky gewidmete Trios für Piano, Violine und Cello, mit denen er seine Werke zu zählen anfang, im folgenden Jahre die drei Joseph Haydn gewidmeten Sonaten für Pianoforte. 1800 wurden sechs, dem Fürsten Lobkowitz dedicirte Streichquartette (Op. 18), das Septett (Op. 20) und die erste Symphonie (C dur, Op. 21) veröffentlicht. 1801 starb sein Gönner, der Erzbischof-Kurfürst von Köln, in Folge dessen B. nun auf sich angewiesen war und beschloß, Wien zum steten Wohnort zu wählen. 1809 erhielt er zwar vom König Hieronymus von Westfalen die Berufung als Hofkapellmeister nach Cassel, doch sofort setzten ihm mehrere hohe Gönner eine jährliche Rente von 4000 Gulden für seine ganze Lebenszeit aus, weshalb er in Wien blieb. Durch eine Erkältung traf B. 1812 das für ihn undenklich harte Schicksal taub zu werden, und er zog sich deshalb mehr und mehr von seiner Umgebung zurück, einzig den höchsten Offenbarungen lebend, welche ihm durch seine Kunst wurden, bis er am 26. März 1827 an der Wassersucht starb.

Während Beethoven in seinen ersten Werken äußerlich noch viel an seine Vorgänger Haydn und Mozart erinnert, zeigt er sich in den Compositionen seiner sogenannten zweiten Periode — man beginnt sie mit dem Jahre 1800 und der ersten Symphonie und läßt sie bis Op. 100 (1812) dauern — und besonders in denen der letzten Periode — die seiner Taubheit — als der echte, einzige Beethoven. Mit Opus-Nummern hat B. 138 Werke bezeichnet, wozu eine beträchtliche Menge kleinerer Compositionen kommen. Seine Hauptwerke sind: 9 Symphonien (Nr. 1, Cdur, 1821 comp.; Nr. 2, Ddur Op. 36, 1804 c.; Nr. 3, Esdur [Eroica] Op. 55, 1805 comp.; Nr. 4, Bdur Op. 60 und Nr. 5, Cmoll Op. 67 und Nr. 6, Fdur [Pastorale], Op. 68, 1809 c.; Nr. 7, Adur Op. 92, Nr. 8, Fdur Op. 93, 1816 c.; und Nr. 9, Dmoll (mit Chor) Op. 125, 1825 comp.), das symphonische Tongemälde „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“, Ouverturen (z. B. „Coriolan“, „König Stephan“, 3 zu „Leonore“ und „Die Weihe des Hauses“), 1 Ballet („Die Geschöpfe des Prometheus“), 16 Streichquartette, 1 Septett, 1 Sextett, 4 Quintette, 8 Clavier-Trios, 38 Clavier-, 10 Violin-, 5 Cello-Sonaten und 1 Horn-Sonate, Concerte, Musik zu „Egmont“, Variationen, Lieder, Clavierstücke, Kirchenmusik (2 Messen: Missa solemnis in Ddur und 1 in Cdur, geistl. Lieder), Cantaten, 1 Oratorium: „Christus am Delberge“ u. a.

Die Bedeutung Beethovens beruht vorerst darin, daß er die Musikformen, vor allen die der Sonate und der Variation, auf den höchsten Gipfel gebracht hat. Seine Form ist der Culminationspunkt musikalischen Denkens und Dichtens, sie ist der Höhepunkt musikalischer Architectonik; dabei ist sie aber auch nicht nur Form, sondern in plastische Tonformen niedergelegter Inhalt, welcher den Gestalten eines Shakespeare, eines Goethe und Michel Angelo conform ist. Wenn wir bei Haydn und Mozart oft noch Stellen begegnen, welche nur aus formeller Convenienz an ihrem Platz stehen, so ist dies, besonders beim späteren B. nicht mehr der Fall, bei ihm ist Form nur noch die äußere Erscheinung des bestimmenden subjectiven Gedankens, weshalb sich bei ihm die Form oft sehr hinter diesen verzieht, wie denn das Verständniß der einzelnen Werke sich um so mehr

erschwert, je mehr der Inhalt auf deren äußere Erscheinung bestimmend wirkte. Dieserhalb galt ja Beethoven selbst bis in die neueren Zeiten als „formlos“, weil man nicht fassen konnte, daß die leitenden Ideen des Lebens poetisch verklärt auch in der Musik darstellbar sind, und weil man diese nur als specifisch formale Kunst auffaßte. Die erhabensten, großartigsten Offenbarungen des B.'schen Genius sind die neunte Symphonie, die Missa solemnis, die letzten Streichquartette (Op. 127, 130, 132 und 135) und die letzten Sonaten (Op. 101, 102, 106, 109—111). In Bezug auf die Orchestertechnik war B. insofern von weittragendster Bedeutung, als er die einzelnen Instrumente derartig anwendete, daß jedes nach seinen individuellen Eigenschaften gleichsam personificirt wurde, was jedoch damit zusammenhängt, daß B. überhaupt die Idee als bestimmendes Element aller Musik annahm, im Gegensatz zu seinen Vorgängern, wo die Form Hauptsache, die Idee etwas Nebensächliches, wenigstens Entbehrliches war. Eine lediglich von ihm cultivirte Form war das Scherzo, das er in der Sonatenform (Symphonie, Quartett, Sonate u.) an Stelle der von Haydn aufgenommenen Menuett setzte und in dem er sich als den größten musikalischen Humoristen zeigte.

Wenn B. als der Höhepunkt, der Meister in der Instrumentalmusik betrachtet werden muß, so war er in der Vocalmusik weniger glücklich; er hat mehr gesungene Musik als Gesangsmusik componirt. „Nach dieser Seite hin die Tonkunst zu erweitern, war ihm versagt und er sah sich auch ohne Reid in dieser Beziehung von seinen großen Vorgängern und neben ihm Wirkenden überragt. Sein Beruf wies ihn fast ausschließlich auf die instrumentale Tonkunst hin, und was er dort erreicht hat, das ist bewundernswerth, allgewaltig und unübertroffen.“

99. Welches sind die bedeutendsten Nachfolger Beethovens?

Unter diesen dürfte sein einziger Schüler Ferdinand Ries (geb. 29. November 1784 in Bonn, gest. 13. Jan. 1838 in Frankfurt a. M.) zuerst genannt zu werden verdienen; er war bedeutender Pianoforte-Virtuos wie Componist von Opern („Die Räuberbraut“, „Die Hexe von Gyllenstein“),

Dratorien („Die Könige in Israel“ u. a.), 9 Clavierconcerten (darunter das hochbedeutende in Cismoll), Streich=Quartetten, Trios, einem Octett, Sonaten und einer Menge kleinerer Clavierstücke, Lieder, Chöre 2c. Ferner seien an dieser Stelle erwähnt: Prinz Louis Ferdinand von Preußen (geb. 18. Novr. 1772 zu Friedrichsfelde bei Berlin, gest. am 13. October 1806 im Gefecht von Saalfeld), bedeutender Pianist und Componist von Quintetten, Quartetten und Trios 2c. für Pianoforte, und Georg Dns low (geb. 27. Juli 1784 und gest. 3. October 1853 zu Clermont=Ferrand), welcher Opern, Streich=quintette und =Quartette, Piano=Sextette, Trios, Duos und Sonaten schrieb, in denen er B. freilich mehr äußerlich nachahmte. Von B.'s eigentlichen Erben: Franz Schubert, C. M. von Weber, Rob. Schumann, Rich. Wagner u. A. sei in besonderen Kapiteln die Rede.

Achtzehntes Kapitel.

Die musikalische Entwicklung in Italien und Frankreich.

100. Wie entwickelte sich in Italien die Musik weiter?

Wenn sich Durante auch der Composition von Opern enthielt, so wurde er doch durch seine reicher und selbständiger instrumentirten Kirchenwerke, durch den bei ihm mehr sinnlich reizenden Gesang von großem Einfluß gerade für die Oper, welche sich in Italien nach und nach die Alleinherrschaft eroberte. Opern und Sänger wurden Italiens Lösungswort, und voller schöner Ton, die höchste Rehlfertigkeit und die immer neue Gelegenheit zur Entwicklung derselben in immer höherem Maße wurde das einzige Verlangen des italienischen Publicums. Es machten sich in dieser Hinsicht einen Namen: Francesco Feo (geb. 1699 zu Neapel, gest. daselbst 1752 als Director einer Gesangschule), Componist von Opern (»Ipermestra«, »Arianne«, »Arsace«, »Andromeda« u. a.), Psalmen, Messen,

Titaneien, einem Requiem, einem Oratorium u. a.; Leonardo da Vinci (geb. 1690 in Neapel, gest. 1736), comp. Opern (»Ifigenia in Tauride«, »Siroë«, »Didone« u. a.) und begleitete in ihnen zuerst das Recitativo mit dem Orchester, welches früher durch das Cembalo ersetzt wurde; Giovanni Battista Pergolesi (geb. 3. Januar 1710 in Jesi, gest. 16. März 1736 in Puzzuoli bei Neapel), berühmt durch Kirchenwerke (z. B. »Stabat mater«, »Gloria« u. a.), sowie durch seine Opern (z. B. die komische »La serva padrona«, »Olimpiade« u. a.); Nicolo Tomelli (geb. 17. April 1714 in Anversa, seit 1748 Kapellmeister in Stuttgart, gest. 28. August 1774 bei Neapel), Kirchencomponist (»Miserere«, »Requiem« u. a.), schrieb über zwanzig Opern (»Ifigenia in Aulide«, »Armida« u. a.); wie sehr er geachtet war, beweisen Mozarts Worte: „Der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so daß wir es wol bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen“; Nicolo Piccini (geb. 1728 zu Bari bei Neapel, wie Tomelli Schüler von Durante, gest. 7. Mai 1800 in Passy bei Paris), der Rivale Glucks, erweiterte namentlich das Finale der Oper und vervollkommnete die Form des Duetts; er schrieb gegen 150 Opern (»Cecchina«, »Roland«, »Didone«, »Serva onorata« u. a.), von denen namentlich die komischen geschätzt waren; Pasquale d'Anfossi (geb. 1729 zu Neapel, gest. 1797 in Rom), zeichnete sich namentlich in den komischen Opern (z. B. »Le passi de Gelosi«) durch Leichtigkeit und Laune aus; Giuseppe Sarti (geb. 28. December 1729 in Faenza, gest. 28. Juli 1802 in Berlin), welcher 44 Opern (z. B. »Didone«, »Armida«, »Tito«), Kirchenstücke (»Te deum«, »Miserere«), eine Symphonie u. a. schrieb; Giovanni Paisiello (geb. 9. Mai 1741 in Tarent, gest. 5. Juni 1816 in Neapel), schrieb Opern (»La molinara«, »Antigono«, »Pirro« u. a.), Oratorien u. a., die sich durch reiche Instrumentirung auszeichnen; Domenico Cimarosa (geb. 17. Decbr. 1749 in Anversa, gest. 11. Januar 1801 in Venedig), seine komische Oper »Matrimonio segreto« ist ein Meisterstück und wird jetzt noch aufgeführt; schrieb eine große Menge Opern (»La Giuditta«, »Convitato di pietra« u. a.), Cantaten, Messen u. a., die sich alle durch anmuthigen

Gefang und tiefes Gefühl auszeichnen; Ferd. Paër (geb. 1. Juni 1771 in Parma, gest. 3. Mai 1839 in Paris), welcher besonders Mozarts Instrumentirung in seinen Opern (»Camille«, »Sargine«, »Agnese«, »Leonora«, »Sophonisbe« u. a.) anwandte; Simon Mayr (geb. 14. Juni 1763 zu Mendorf in Bayern, gest. 2. December 1845 in Bergamo), beherrschte mit seinen 73 Opern die italienische Bühne bis Rossini; genannt seien »Ginevra«, »Alonso e Cora«; Nicolo Zingarelli (geb. 4. April 1742 in Rom, gest. 5. Mai 1837 in Neapel als Director des Conservatoriums), schrieb die Opern: »Romeo e Giulietta«, »Montezuma«, »Antigone« u. a. und die Dratorien »Trionfo di Davidde«, »Distruzione di Gerusalemme« u. a. Mit diesem schließt sozusagen die italienische classische Periode, denn ein Gestirn ging auf, das alles Dagewesene mit Coloraturen, Saitenscharenmusik, unverwüßlichem Humor, Glanz und Flitter über den Haufen warf: Antonio Gioachino Rossini (geb. 29. Febr. 1792 in Pesaro, gest. 14. November 1868 in Passy bei Paris), der mit »Tancred« (1813) nach mehreren vergeblichen Versuchen sich mit einem Schläge nicht bloß Italien sondern halb Europa eroberte; diesem folgte 1816 das Muster der komischen Oper: »Il barbiere di Siviglia« und von ernsten Opern »Othello«, »Semiramis«, »Moses«, »Die Belagerung von Corinth«, und viele andere. Durch die von Spontini und Auber ins Leben gerufene französische große Oper veranlaßt, componirte R. den »Wilhelm Tell«, der am 3. August 1829 zum ersten Male in Paris zur Aufführung kam, R.'s werthvollste große Oper, in der er ein vollständig Anderer war und mit welcher er seine dramatische Laufbahn abschloß; später schrieb und veröffentlichte er nur Lieder, Arien, Messen (eine 1832 und die bedeutendste 1864), ein Stabat mater (1842), eine Cantate zur Pariser Weltausstellung 1867 u. a., außerdem als der geistreichste Plauderer geschätzt. Die von R. betretene Bahn fand bald eifrige Nachfolger, so Vincenz Bellini (geb. 1. Novbr. 1801 zu Catania, gest. 24. September 1835 zu Puteaux bei Paris), durch die Opern: »La Straniera«, »Romeo e Julietta«, »La Sonnambula«, »Norma«, »Beatrice di Tenda«, »I Puritani« u. a.; Gaetano Donizetti

(geb. 29. November 1797 zu Bergamo, gest. daselbst am 8. April 1848) mit den Opern: „Der Liebestrank“, „Lucrezia Borgia“, „Lucia di Lammermoor“, „Anna Bolena“, „Die Tochter des Regiments“ u. a.; Michael Carafa (geb. 17. Novbr. 1787 in Neapel, gest. 26. Juli 1872 in Paris) mit den Opern: „La Violette“, „Masaniello“, „La prison d'Edinbourg“ u. a.; Saverio Mercadante (geb. 26. Juni 1797 zu Altamura, gest. 18. Novbr. 1870 als Director des Conservatoriums in Neapel) mit den Opern: „Il Giuramento“, „Scaramuzzio“, „Elisa e Claudio“, „La Vestalin“ u. a.; Giovanni Pacini (geb. 17. Febr. 1796 in Catania, gest. 11. December 1867 in Mailand) mit den Opern: „Sappho“, „Lydia“ u. a.; Giuseppe Verdi (geb. 9. Oct. 1814 in Roncole) mit den Opern: „Nabucodonosor“, „I Lombardi“, „Ernani“, „Rigoletto“, „Il Trovatore“, „La Traviata“ u. v. a., der sich aber auch dem Einfluß Richard Wagners hingeeben und sich vom bel canto mehr und mehr ab- und dem declamatorischen Gesange zugewandt hat, so besonders in der für den Vicekönig von Aegypten geschriebenen „Aida“ (1871); ein bedeutendes Werk ist seine dem Andenken des Dichters Aless. Manzoni (gest. 1873) gewidmete Messa di Requiem (1874), ebenso ein 1876 zur Aufführung gebrachtes Streichquartett. Von jüngeren bedeutenderen italienischen Opern-Componisten seien noch genannt: Giov. Bottesini (geb. 24. Decbr. 1823 in Crema), schrieb die Opern: „Christof Columbus“, „Michel Angelo“, „Ali Baba“ u. v. a., wie er sich auch als Virtuos auf dem Contrabaß auszeichnet; Antonio Cagnoni (geb. 1828 in Godiasco) mit den Opern: „Don Bucefalo“, „Claudio“, „Papa Martin“, „Il Duca di Tapiglioni“ u. a.; Carlo Pedrotti (geb. 1817 in Verona), mit den Opern: „Tutti in maschera“, „Mazeppa“, „Olema“ u. a.; Enrico Petrella (geb. 1827 in der Lombardei), mit den Opern: „Jone“, „Albergo“ u. a., und der gänzlich Wagners Bahnen folgende Arrigo Boito (geb. 24. Febr. 1842 in Padua) mit dem nach Goethes „Faust“ von ihm auch gedichteten „Mefistofele“, und mit: „Nerone“ und „Ero e Leandro“.

101. Wie entwickelte sich in Frankreich die Musik weiter?

Auch in Frankreich concentrirte sich fast alle Musikproduktion mehr und mehr auf die Oper. Wenn Gluck der Reformator der ernstesten, pathetischen Oper geworden war, so bestrebte sich noch vor ihm André Ernest Modeste Grétry (geb. 8. Februar 1741 in Lüttich, gest. 24. September 1813 in Paris), die leichte italienische Oper nach Frankreich zu bringen und national französisch zu machen. Es gelang ihm dies mit der 1769 zuerst aufgeführten Oper: „Huron“, die wegen ihrer leichten, angenehmen Melodien allgemeinen Anklang fanden. Von seinen gegen 40 Opern seien erwähnt: „Richard Löwenherz“, „Blaubart“, „Die Karawane“ und „Zemire und Azor“. Eine den Franzosen eigenthümliche Gattung schuf der auch als Philosoph berühmte Jean Jacques Rousseau (geb. 28. Juni 1712 zu Genf, gest. 2. Juli 1778 zu Ermenonville) mit dem Melodrama, einem ernstesten declamirten Stück, das zwischen und während der Rede passende Orchester-Tonfäße enthielt; sein erstes derartiges Werk war „Pygmalion“, außerdem schrieb er das kleine Singspiel »Le devin de Village« sowie Einzelheiten von »Daphnis et Chloé«. Eine Bedeutung erwarb sich R. auch als mus. Schriftsteller; sein bestes derartiges Werk ist das »Dictionnaire de musique«. Mit der Franzöisirung der italienischen Oper beschäftigten sich ferner: Antoine d'Avvergne (geb. 1713 zu Clermont, gest. 1797 in Lyon), der namentlich durch die Oper »Les Troquers« Aufsehen machte; Pierre Alex. Monsigny (geb. 17. Oct. 1729 zu Fauquemberg, gest. 14. Januar 1817 in Paris), comp. die Opern: »Le déserteur«, »Rose et Colas«, »Aline, reine de Golconde« u. v. a.; François A. D. Philidor (geb. 7. Sept. 1726 in Dreux, gest. 31. August 1795 in London), comp. die Opern: »Le Soldat magicien«, »Sancho Pança«, »Le sorcier« u. a.; Franç. Joseph Gossec (geb. 17. Jan. 1733 zu Bergies, gest. 17. Febr. 1829 zu Passy bei Paris), schrieb Opern („Sabinus“), Dratorien, Symphonien und geschätzte Kirchenwerke; Charles Simon Catel (geb. 13. Juni 1773 in Aigle, gest. 29. Novbr. 1830 in Paris), schrieb Opern („Semiramis“, „Les bayaderes« u. a.), Quintette, Symphonien u. a. sowie einen bedeutenden »Traité d'harmonie«; er war Gossecs

Lieblingsschüler; Dominique Della Maria (geb. 1764 in Marseille, gest. 19. April 1800) mit den Opern: »Le prisonnier ou la ressemblance«, »Il maestro di capella« u. a.; Nicolas d'Alayrac (geb. 13. April 1753 zu Muret, gest. 27. Novbr. 1809 in Paris), einer der fruchtbarsten französischen Componisten, der über 60 Opern schrieb, worin er tändelnd anmuthig, aber auch so flüchtig war, daß er in Frankreich weit mehr als im Auslande ansprechen mußte; genannt seien hier: »Adolphe et Clara«, »Azémia«, »Raoul de Créqui«, »Nina«, »Die Savoyarden«. Einer der bedeutendsten Componisten Frankreichs war Adrien Franc. Boieldieu (geb. 16. Dec. 1775 zu Rouen, gest. 8. Oct. 1834 in Sarly bei Paris), dessen Werke »Le calif de Bagdad«, »Jean de Paris«, »La dame blanche« u. a. noch heut die Blüthe der französischen komischen Oper sind. Um diese Zeit wirkten auch Spontini, Méhul für die französische Oper, mit denen namentlich Jean Franc. Lesueur und Nicolo Isouard um den Preis rangen. Der Erstere, geb. am 15. Januar 1763 zu Abbeville, gest. 6. Oct. 1837 in Paris, hatte Glück mit den Opern »Die Barden«, »Ossian«, »Paul und Virginie«, »La caverne«, »Telemach« u. a. Der Letztere, geb. 1775 auf der Insel Malta, gest. 23. März 1818 in Paris, machte sich ehrenvoll bekannt durch die Opern: »Michel Angelo«, »Cimarosa«, »Lully et Quinault«, »Aladin« »Joconde« und »Cendrillon«, von denen die beiden letzten die berühmtesten sind. Erwähnt sei noch Rudolf Kreutzer (geb. 16. Novbr. 1766 in Versailles, gest. 6. Januar 1831 zu Genf), der sich sowol durch die Opern: »Lodoisca«, »Sardanapal«, »Jeanne d'Arc«, »Paul et Virginie« u. a., wie noch mehr als Violinvirtuos und seine 42 Violinetuden und anderen Compositionen für dieses Instrument einen hervorragenden Namen machte.

Von besonderem Einfluß auf die französische Oper waren besonders Spontini und die von diesem beeinflussten Méhul, Cherubini, aber auch Rossini blieb den Franzosen nicht gleichgiltig, wiewol man, als sein Name über die Alpen zu dringen begann, die Aufführung seiner Werke für unvereinbar mit der künstlerischen Würde der Pariser Bühne erklärte;

ja, als man dem Drängen des Publicums nicht mehr länger nachgeben konnte und seine Opern aufführen mußte, wählte man absichtlich seine schwächsten Werke aus, um jenen das Verlangen nach weiterem „Rossini“ zu benehmen. Erst der berühmte Tenorist Vicente Garcia (geb. 22. Januar 1775 in Sevilla, gest. 2. Juni 1832 in Paris) setzte es durch, daß im Herbst 1819 der „Barbier von Sevilla“ zur Aufführung kam — und Rossini hatte gesiegt. Auch seine künstlerische Entwicklung blieb durch Paris nicht unberührt; die dortige große Oper Gluck's, Spontini's und Cherubini's rief seinen „Tell“ ins Leben, sein künstlerisch tiefstes Werk. Aber auch er wurde von wesentlicher Bedeutung für die franz. Oper insofern, als ihr hervorragendster Repräsentant, Daniel Franc. Esprit Auber (geb. 29. Januar 1782 zu Caën, Schüler von Cherubini und Boieldieu, seit 1822 in Paris, seit 1842 Director des Conservatoriums das., seit 1857 Hofkapellmeister Napoleons III., gest. am 13. Mai 1871 zu Paris) ihm besonders verpflichtet ist. Sagt doch Auber über die erste Begegnung mit Rossini bei Carafa selbst: „Als man vom Tische sich erhob, wurde Rossini aus Clavier gedrängt, und ich werde nie die Wirkung vergessen, welche uns der von Leben und Laune glühende und sprühende Vortrag seiner Figaro-Arie hinterließ. Er besaß einen überaus schönen Bariton und sang seine Musik mit einem Geist und Feuer, deren gleichen ich weder bei Pellerini, noch bei Galli und Lablache wiedergefunden; nicht minder staunenswerth ist seine Begleitung. In ein Orchester schien das Clavier umgewandelt, so gewaltig war der Tonsturm, den seine allgegenwärtigen Hände entfesselten. Da er geendet, fiel mein Blick unwillkürlich auf die Tasten, ich glaubte, sie rauchen zu sehen. Spät in der Nacht heimgekehrt, hatte ich Lust, meine Partituren ins Feuer zu werfen. Vielleicht werden sie warm, sagte ich zu mir in tiefster Entmuthigung; was nützt es, Musik zu machen, wenn man es nicht kann, wie Rossini?“ „Auber hat von Rossini gelernt, wie ein Künstler vom andern; der Einfluß, den er erfuhr, ließ das nationale wie individuelle Gepräge seiner Werke unangetastet. Vor wie nach redete er seine musikalische Muttersprache, nur in ihrem Sinne und zu ihrem Besten suchte er den der Production des Auslandes abgewon-

nenen geistigen Erwerb zu verwerthen. Nicht sowol nachahmen wollte er sein Vorbild, als es ihm gleichthun. Was er ihm verdankte, war nicht stofflicher Art, sondern innere Kräftigung und Anregung. Auf seine Phantasie wirkte der Genius des Letzteren wie der Frühling auf die Erde, die Liebe auf das Herz der Menschen. Immer mehr verschwand die Steifheit und Trockenheit, die als Erbtheil des alten Chanson der Melodie bisher angehaftet, in breiterem, tieferem Bette strömte die Harmonie, der Ausdruck pulsrte in rascheren, energischeren Schlägen, überall traten Reichthum und freiere Bewegung an die Stelle der Armuth und Gebundenheit." (Otto Gumprecht.)

Von nicht geringerem Einfluß auf Auber war seine Verbindung mit dem Librettodichter Augustin Eugène Scribe (geb. 24. Dec. 1791 und gest. am 20. Febr. 1861 in Paris); das künstlerische Wesen Beider zeigte die seltenste Uebereinstimmung; die größte Feinheit und Sauberkeit in den Arbeiten zeichnet Beide aus, ebenso Reiz des Ausdrucks, Anmuth und Beweglichkeit der Darstellung, wenn auch ihren Stoffen nur loser Zusammenhang eigen ist, Mannigfaltigkeit der Entwicklung fehlt. Das erste ihrer Werke, welches sowol an Gluck und Spontini, wie an Rossini anknüpft, war die am 29. Februar 1828 in der Großen Oper zu Paris aufgeführte „Stumme von Portici“, welcher 1830 „Der Gott und die Bayadere“, 1833: „Gustav III. oder der Maskenball“, 1839 „Der Feensee“ und 1851 „Der verlorene Sohn“ folgten, welche jedoch alle nicht den Beifall der „Stummen“ erhielten. Ein gleich großes Verdienst erwarb sich Auber auch um die komische Oper, welcher er besonders die ihr eigenthümliche launige Grazie verlieh. „Die Gesellschaft, die uns hier umgiebt, schwebt gleich den Göttern über der Erde. In der Welt erblickt sie einen großen Ballsaal, im Leben eine ununterbrochene Kette von Festen. Ein einziges Gesetz, vielleicht das unduldsamste von allen, gilt ihr indessen als heilig und unverletzlich: das der Anmuth. Es allein gewährt einigen Ersatz für den Mangel des gediegenen Inhalts, drückt diesen Gebilden sein aristokratisches Gepräge auf und mildert selbst die Frivolität, die aus ihnen stets hervorlauscht.“ (D. G.) Die Texte dieser Opern waren nicht unbedingt komischen, wol aber meist aus dem gewöhnlichen bürgerlichen

Leben entnommenen Inhalts, auch wurden in diese Kategorie alle die Werke gerechnet, die in kleineren Formen verfaßt, mit dazwischen laufenden gesprochenen Dialogen untermischt waren und des in der großen Oper unumgänglichen Ballets entbehrten. Die passenden Stellen des sonst gesprochenen Textes wurden meist in knapper Couplet- oder kurzer Chanson- oder Arienform musikalisch bearbeitet, sodann kleine Ensemblestücke, Chöre und Märsche eingeführt. Aubers beste derartige Schöpfungen sind: „Maurer und Schlosser“ (1825), „Die Braut“ (1829), „Fra Diavolo“ (1830), „Der schwarze Domino“ (1837), „Die Krondiamanten“ (1841), „Der Antheil des Teufels“ (1843), „Der erste Glückstag“ (1868) und „Liebestraum“ (1869); im Ganzen hat er 44 Opern geschrieben. Zu den hervorragendsten Nachfolgern Aubers gehören: Jacq. Fromental Franç. Halévy (geb. 27. Mai 1799 in Paris; gest. 18. März 1862 in Nizza), Schüler Cherubini's; unter seinen vielen Opern seien erwähnt: „Die Jüdin“, „Guido und Ginevra“, „Das Thal von Andorra“, „Der Blitz“; ferner Giacomo Meyerbeer (geb. 5. Sept. 1791 in Berlin, gest. 2. Mai 1864 in Paris, Schüler von C. Friedr. Zelter, dem bekannten deutschen Niedercomponisten und Förderer des Männergesanges [1758—1832], Fr. S. Lauška [1764—1825], bedeutendem Pianisten und Componisten, Bernh. Ans. Weber [1766—1821], königl. preuß. Kapellmeister und Componisten in Berlin und dem Orgelvirtuosen, Theoretiker und fruchtbaren Componisten Abt Georg Jos. Vogler [1749—1814] in Darmstadt, wo er zugleich mit Louis Böhner [1787—1860], bedeutender Orgelvirtuos, Pianist und Componist, wie auch durch seinen regellosen Lebenswandel bekannt, Joh. Gänsbacher [1778—1844], fleißiger Componist, und C. M. v. Weber studirte. Nachdem M. eine gründliche Schule in Deutschland durchgemacht, jedoch mehr Glück als Pianoforte-Virtuos denn als Componist geerntet, begab er sich nach Italien, wo er mit Glück Opern im italienischen (Rossini-) Stil componirte, z. B. »Romilda e Costanza«, »Emma di Resburgo«, »Margeritha d'Anjou«, »L'Esule di Granada« und »Il Crociato«; als der letztere 1825 in Paris aufgeführt wurde, begab sich auch M. dahin. Dort vollzog sich die zweite Wandlung des

Componisten; die große Oper nahm ihn vollständig ein und 1831 trat er mit seinem ersten derartigen Werke „Robert der Teufel“ auf, das auch den größten Beifall errang; dieser Oper folgten „Die Hugenotten“ (1836), „Der Prophet“ (1849), „Der Nordstern“ (1854), die komische Oper „Dinorah“ (1859) und nach seinem Tode „Die Afrikanerin“ (1865), von welchen allen „Die Hugenotten“ und „Robert“ die höchststehenden sind. Besonders in ersterer gelangte die große Oper zum inneren Abschluß. „Alle Eigenschaften, die ihren Begriff ausmachen, sind hier bei einander, ein Stoff von bedeutsam idealem Gehalt, und doch dabei geeignet, in Klang und Ton aufzugehen, die gewaltigsten Leidenschaften und Conflict, endlich im Denken, Empfinden und Thun der handelnden Personen das spezifische Wesen ihrer Zeit nach den verschiedensten Richtungen hin abgespiegelt. Seine Musik zeigt sich überall als die kundigste Psychologin, auf's Beste bewandert in den nächtlichen Regionen der Seele. Ihrer Stimme gehorchen alle schadenfrohen Mächte, die dort lauern; sie weiß, daß in der menschlichen Natur das Edelste und das Gemeinste dicht neben einander wohnen. Mit allen Schlachtrufen der Leidenschaft erweist sie sich ebenso vertraut, wie sie die geheimsten Anschläge der versteckten Bosheit belauscht hat. Seine wildesten Weisen lehrte ihr der Haß, sie kennt die falsche heisere Melodie der Verstellung und des Verrathes, den gierigen Aufschrei der Habsucht und die falschsetzende Lüsterheit unlautern Verlangens. Aber auch dunkle Bilder und Gestalten anderer Art sind es, bei denen diese Tonsprache, ihrem realistischen Zuge folgend, mit Vorliebe verweilt; sie vertieft sich in die Schilderung einer hungernden, von Frost geschüttelten Bettlerin und taucht ihre Hände in das Blut der Gemordeten. Bald stürzt sie sich mit bacchantischem Ungestüm in den Taumel der wütesten Orgien, bald streift sie am Arme des Wahnsinns durch die Einsamkeit der Nacht. Das Alles hat freilich kaum etwas gemein mit dem erlösenden und versöhnenden Beruf der Kunst.“ (D. Gumprecht.) Außer M.'s Opern seien noch seine vortreffliche „Struensee“-Musik, sowie Lieder u. erwähnt, ebenso daß er das Orchester mit einer Reihe von Farbensmischungen bereicherte und daß er ein Meister glänzender, aber auch zarter Instrumentirung war.

Von Nachfolgern Aubers im Gebiet der komischen Oper seien genannt: Ludw. Jos. Ferd. Hérold (geb. 28. Jan. 1791 und gest. 18. Januar 1833 in Paris) mit den Opern: „Zampa“, „Marie“, „Der Zweikampf“ u. a.; Carl A. Adam (geb. 24. Juli 1803, gest. 3. Mai 1856 in Paris) mit den Opern: „Postillon von Conjumeau“, „Brauer von Preston“, „König von Yvetot“, „Zum treuen Schäfer“, und Balleten: „Gisella“, „Faust“ u. a.; Charles Louis Ambroise Thomas (geb. 5. Aug. 1811 in Metz, lebt in Paris) mit den Opern: „Der Kadi“, „Sommernachts Traum“ und den neueren: „Mignon“ und „Hamlet“. Der Deutsche Friedr. von Flotow (geb. am 27. April 1812 auf Rentendorf in Mecklenburg, lebt zumeist in Paris) mit „Stradella“, „Martha“, „Indra“, „Die Großfürstin“, „Rübezahl“, „Zilda“, „Sein Schatten“ u. a.; George Bizet (geb. 25. Oct. 1838 in Paris, gest. 3. Juni 1875 das.) mit den Opern: „Perlenfischer“, „La jolie fille de Perth“, „Djamileh“, „Carmen“; Felix Massé (geb. 7. März 1822 in der Bretagne) mit »Fior d'Aliza«, »Les noces de Jeanette«, »Galathea«, »La reine Topaze«; Louis Aimé Maillart (geb. 1817 zu Montpellier, gest. 2. Juni 1871 in Moulins, lebte in Paris), mit den Opern „Das Glöckchen des Eremiten“, „Lara“.

Die Leichtfertigkeit, ja Lächerlichkeit der Pariser Bühne, welche ganz Frankreich vertritt, die in dem Bestreben, mehr und mehr witzig, geistreich zu werden, den höheren Blödsinn zu cultiviren, immer weiter von den Kunstaufgaben abkam, erreichte ihren Höhepunkt in dem Deutschen Jakob Offenbach (geb. 20. Juli 1822 in Cöln, lebt in Paris), dessen Opern = Burlesken (Bouffes parisiennes): „Orpheus“, „Verlobung bei der Laterne“, „Genoveva von Brabant“, „Die schöne Helena“, „Großherzogin von Gerolstein“, „Schönrröschen“ u. v. a. vorwiegend die ausgeprägteste Prostitution der Bühne und der Musik sind. Unter seinen zahlreichen Nachahmern seien nur Leon G. E. Gastinel (geb. 13. Aug. 1813 zu Villers-le-Pots) mit „Eine Oper unter den Fenstern“ und der talentirte Charles Lecocq (geb. 1832 in Paris) erwähnt, von dem namentlich: „La fille de Madame Angot“ und »Giroflé Girofla« Glück machten. Von Deutschen seien an

dieser Stelle die Offenbach copirenden: Johann Strauß (geb. im August 1827 in Wien), dessen Operetten: „Ali Baba“, „Carneval von Rom“, „Die Fledermaus“, „Cagliostro“ und „Methusalem“ in ihrer Sphäre Glück hatten, und Franz von Suppé (geb. 18. April 1820 in Spalato) mit „Flotte Bursche“, „Schöne Galathea“, „Tannhäuser“, „Pique Dame“, „Tricocche et Cacolet“, „Fatinitza“ erwähnt.

Die bedeutendste und hervorragendste Künstler-Erscheinung Frankreichs ist jedenfalls Hector Berlioz (geb. 11. Dec. 1803 in Côte St. André, gest. 8. März 1869 in Paris, Schüler von Lesueur und Ant. Reicha [geb. 27. Febr. 1770 in Prag, Schüler von Haydn und Mozart, bedeutender Theoretiker; gest. 28. Mai 1836 in Paris]); er leitete persönlich viele Aufführungen in Deutschland, Oesterreich, Rußland und England), der, auf Beethoven weiter bauend, besonders durch seine großen Symphonien »Sinfonie fantastique«, »Episode de la vie d'un artiste«, »Harold«, »Roméo et Juliette« und »Faust«) sich als eine der hervorragendsten Erscheinungen unter den Symphonikern der Neuzeit documentirte; er ist der heute noch nicht übertroffene Repräsentant unserer, durch ihn auf die Spitze der musikalischen Charakteristik, wie der technischen Vollendung erhobenen Instrumentationskunst. „Eine weitere Ausdehnung (!) der symphonischen Formen, über Berlioz hinaus, ist in der That für uns nicht denkbar. Er geht bereits über die Grenzen der reinen Instrumental-Symphonie hinaus, indem er nach dem Vorgange von Beethoven die Vocal-Symphonie so weit ausgebildet hat, daß sie — in ihren Entwicklungsstadien der „Symphonie mit Chören“, der „Vocal- und Instrumentalsymphonie“, der „dramatischen Symphonie“, des „lyrischen“, „epischen“ und „dialogisirten Oratoriums“ — bereits über sich hinaus auf die Bühne weist, und nur noch eines Schrittes bedurfte, um zur Oper zu werden.“ (Rich. Pohl.) Während B. für Frankreich mit seinem hochidealen Streben, die Ausdrucksfähigkeit der Töne bis fast zur Lebendigkeit des Wortes zu gestalten, fast ohne Einfluß blieb, war es namentlich Deutschland, das ihm, wenn auch nicht immer Verständniß, so doch die vollsten Sympathien entgegenbrachte; im Allgemeinen fand namentlich seine aufs

Feinste combinirte Orchestration die meisten Nachahmer, während seine großartige Erweiterung der Formen der Symphonie, Ouverture u., seine sich mehr an Neußerlichkeiten oder absolut musikalische Wirkungen haltende Programm-Musik weniger Anklang fand. Außer den schon erwähnten Werken seien noch genannt: die Ouverturen „Waverley“, „Die Behmrichter“ (»Francs-juges«) und „König Lear“, ein Requiem, die oratorische Trilogie »L'enfance du Christ«, die Opern: »Benvenuto Cellini«, »Béatrice et Benedict« und »Les Troyens«, die Cantate »Sardanapale«, das Oratorium »Le temple universel«, einige Lieder und Scenen. Von hoher Bedeutsamkeit ist noch B.'s schriftstellerische Thätigkeit, in welcher er mit aller Schärfe und glänzendster Dialektik für die Werke Glucks, Spontini's, Mozarts, Webers und des von ihm über alles verehrten Beethoven eintrat und ihre getreue Aufführung in Frankreich durchsetzte. Hervorragend sind seine „Instrumentationslehre“ (deutsch von A. Dörffel), „Gesammelte Schriften“ (deutsch von Rich. Pohl), »Mémoires« etc. Als Hauptmitarbeiter der bedeutendsten politischen und musikalischen Zeitungen nahm er eine der ersten Stellungen in der musikalischen Welt ein und erwarb sich wohlverdienten Ruhm, ohne dabei diese Stellung für Aufführung seiner Werke, überhaupt für seine Person auszuheuten.

Von hervorragendsten jüngeren Componisten Frankreichs sind noch zu erwähnen: Félicien David (geb. 10. April 1810 in Cadenet, Schüler des Pariser Conservatoriums, gest. als dessen Bibliothekar am 29. August 1876¹), erwarb sich einen geachteten Namen durch seine Symphonie-Ode „Die Wüste“ (1844), welcher die ähnlichen Werke „Columbus“ und „Moses“ folgten. Auch als Lieder- und Opern-Componist hatte er Erfolge, als letzterer mit: „Lalla Roukh“, „Herculanum“, „Die Perle von Brasilien“ u. a.; Heinr. Reber (geb. 23. October 1807 in Mülhausen im Elsaß, lebt in Paris), Componist von Symphonien und Kammerwerken und den Opern: »Les papillons de Msr. Benoist«, »Le père Gaillard«, „Roland“ u. a.; Louis Etienne Ernest Reyer (geb. 1. December 1823 in Marseille, lebt in Paris), Operncomponist („Sigurd“, „Maitre Wolfram“, „La Statue“ u. a.);

Felix Charles Gounod (geb. 17. Juni 1817 in Paris, lebt das.), berühmt durch seine Opern: „Faust“, „Die Königin von Saba“, „Mireille“, „Romeo und Julie“, „Polyeucte“, „Cinq Mars“ u. a.); Theod. Gouvy (geb. 1822 in Gaffontaine, lebt in Paris), schrieb Symphonien, Pianoforte- und Gesangswerke, eine Oper: „Der Cid“ u. a.; Charl. Camille Saint-Saëns (geb. 9. Oct. 1835 in Paris, lebt das.), Componist von Orchesterstücken (z. B., „Phaëton“, „Le Rouet d'Omphale“, „Danse macabre“), Cantaten, Motetten, Messen, Pianofortewerke (Concerte, Sonaten, Transcriptionen u.), Opern („Roméo et Juliette“, „Le timbre d'argent“, „La princesse jaune“, „Samson et Dalila“), ein „Oratorio de Noël“ etc., Jules Cohen (geb. 2. Nov. 1830 in Marseille, lebt in Paris), Orchester-, Clavier- und Kirchenwerke, Opern („José-Marie“, „Les bluets“, „Dea“), und Jules Massenet (geb. 12. Mai 1842 in St. Etienne, lebt in Paris), Orchester-Suiten („Suites hongroises“, „Scènes pittoresques“), Opern („Don César de Bazan“, „Lahore“), biblische Dramen („Marie Madeleine“, „Eva“) und Lieder.

Neunzehntes Kapitel.

Die romantische Schule. Die Virtuosen.

102. Welches sind die Lebensschicksale und die musikalischen Verdienste von Franz Schubert?

Franz Peter Schubert, geb. am 31. Januar 1797 in Wien, gest. daselbst am 18. Novbr. 1828, war der Sohn eines Schullehrers, der ihn auch frühzeitig im Violinspiel unterrichtete, während ein älterer Bruder die Uebungen im Pianofortespiel leitete; er zeigte darin, wie in der Composition, frühzeitig bedeutende Anlagen. 1807 übernahm Sch.'s musikalische Leitung der Regens chori Holzer, 1808 kam er als Sängerknabe in die kais. Hofkapelle und als Zögling ins Convict, wo er Gelegenheit hatte, bei den musikalischen Uebungen die Werke Haydns, Mozarts und Beethovens kennen zu lernen, von denen namentlich die des Letzteren auf ihn den größten Einfluß aus-

übten und ihn zum Schaffen anregten, wie er denn schon vor seinem dreizehnten Lebensjahre Sonaten, Symphonien, Kirchenmusiken, Lieder, Opern u. geschrieben hatte. 1812 übernahm Sch.'s weitere musikalische Ausbildung der Hoforganist Wenzeslaus Muziczka (1758—1823), und bald darauf A. Sallieri; als er 1813 aus dem Convict trat, wurde er Schülgehilfe bei seinem Vater, welches Amt er drei Jahre hindurch versah. Inzwischen hatte er sich durch seine musikalische Thätigkeit einige Freunde erworben, so den späteren kaiserlichen Legationsrath Franz v. Schober, den Dichter Mayrhofer und den Opernsänger Joh. Michael Vogl (1768—1840), welche sowol am äußeren wie am inneren Leben des Tondichters regsten Antheil nahmen; so hatte Schubert bei Schober freie Wohnung, wie dieser ihn auch veranlaßte, das Schulsach aufzugeben, während Vogl durch den meisterhaften Vortrag den Liedern seines Freundes allgemeine Bekanntheit verschaffte und alle Drei sich oft der kleinen Sorgen Sch.'s freundschaftlichst annahmen. Ohne zu einer festen Stellung zu gelangen, starb dieser am 19. November 1828. Kaum war ihm das Glück beschieden, sein geliebtestes Vorbild, Beethoven, persönlich kennen zu lernen; kurz vor dessen Tode sah er ihn auf dem Sterbebette, nur mehr von ferne in Begleitung einiger Freunde, still und unmerklich, während auch Beethoven erst in den letzten Lebenstagen durch die Vermittelung A. Schindlers (1796—1864) mehrere Lieder Sch.'s kennen lernte, von denen er sich nun gar nicht mehr trennen konnte und in Folge dessen er wiederholt ausrief „Wahrlich, in dem Sch. wohnt ein göttlicher Funke“. Musikalische Werke besitzen wir von Sch. in jeder Gattung: Opern („Des Teufels Lustschloß“, „Claudine von Villa-Bella“, „Der häusliche Krieg“, „Alfonso und Estrella“, „Fierrabras“ u. a.), Ouverturen, 8 Symphonien, Messen, Kirchenmusiken (2 Stabat mater, Offertorien u.), Chöre mit Instrumental-Begleitung, ein Octett, ein Streichquintett, gegen 15 Streichquartette, Trios, Duos, Sonaten, Phantasien, Tänze, Märsche u. für Pianoforte zu zwei und vier Händen und gegen 600 einstimmige Lieder und Gesänge mit Pianoforte-Begleitung. Hat er auch in allen Gattungen Unvergleichliches, Erhabenes, Großartiges geschaffen (so die siebente Symphonie in C dur, einige Ouverturen,

Quartette, Sonaten u.), so beruht doch seine Hauptbedeutung im Liede, für das Mozart („Das Weibchen“) und Beethoven („Adele“, „Liederkreis“ u. a.) nur einzelne über Alles hervorragende Perlen geschaffen hatten. „In der Lyrik Sch.'s stellt sich nicht etwa eine einzelne musikalische Richtung dar, neben der andere unabhängig und gleichberechtigt sich denken lassen. Die ganze Welt des Liedes ward ihm vielmehr zum unbeschränkten Erb und Eigen gegeben, wie Bach und Händel die geistliche Cantate und das Oratorium, Mozart die Oper, Beethoven die mannigfachen Zweige der Instrumentalmusik. Dort hat er als souveräner Herr und König gewaltet, dem gegenüber die Anderen nur als Vasallen und Statthalter erscheinen. Voll und rein stand ihm die ganze Gefühlsscala zu Gebote, von spiesselig lächelnder Anmuth bis zu leidverklärter Entsagung und dem wilden Wehruf der Verzweiflung. Liebevoller und verständnißinniger hat sich nie Musik der Poesie angeschmiegt, als in diesen Gesängen, Wort und Ton decken sich völlig, das eine Element ist nur die laute Befräftigung des andern, nirgends macht sich ein Ueberschuß oder Abzug bemerklich. Zu den charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Sch.'schen Lyrik gehört ferner das harmonische Gleichgewicht, in dem hier alle einzelnen Factoren und Momente stehen. Nie blickt die Zeichnung fahl und nackt durch das Colorit hervor, und ebensowenig verschwimmt die Bestimmtheit der Züge unter verschwenderischer Pracht der Farben. Inhalt und Form, Stimmung und Ausdruck, sinnlicher Wohlklang und prägnanteste Bedeutsamkeit schließen sich zum edelsten Einklang zusammen.“ (D. Gumprecht.) Zu seinen bedeutendsten Gesängen gehören die Lieder „Die schöne Müllerin“, „Die Winterreise“ und der „Schwanengesang“, ferner „Der Erlkönig“, „Gretchen am Spinnrade“, u. v. a.

103. Welches sind die Lebensschicksale und die Bedeutung Webers?

Carl Maria von Weber wurde am 18. December 1786 zu Eutin in Holstein geboren; sein Vater war ein unruhiger, Alles versuchender Charakter, welcher erst Soldat und dann, seit 1779, Theaterkapellmeister in Eutin war und dessen Streben

dahin ging, musikalische Wunderkinder zu erziehen; deshalb erhielt auch Carl Maria frühzeitig Musikunterricht, welcher aber sechsd nicht anschlagen wollte. 1796 empfing er denselben vom Stadtmusicus P. Heuschkel in Hildburghausen; 1797 zog der Vater als Theater-Unternehmer nach Salzburg, wo Mich. Haydn der Lehrer des Knaben wurde, von welchem schon 1798 als Op. 1: 6 Fughetten gedruckt wurden. Ende 1798 ging der Vater nach München, wo Hoforganist J. N. Kalcher und der Sänger Valesi den Unterricht Carl Maria's übernahmen. Hier entstanden eine Messe, Trios, Sonaten, Variationen, 4stimm. Lieder, Canons 2c. und eine Oper: „Die Macht der Liebe und des Weines“. Die Erfindung der Lithographie durch Sennefelder gewann dem Vater wie dem Sohne ein hohes Interesse ab; der Letztere glaubte sogar bedeutende Verbesserungen erfunden zu haben und man zog, um diese mehr verwerthen zu können, nach Freiberg in Sachsen, wo Ende 1800 die Oper „Das Waldmädchen“ entstand, welche auch zur Aufführung kam (in Freiberg, Chemnitz, Wien, Prag, Petersburg 2c.). Nach dem Scheitern der lithographischen Versuche begab man sich wieder nach Salzburg, wo Carl Maria unter Aufsicht M. Haydns 1801 die Oper „Peter Schmolli“ schrieb; 1803 studirte er in Wien unter Abt Vogler, nahm im November 1804 die Kapellmeisterstelle in Breslau an, wo er eine Oper „Kübezahl“ anfang, eine „Overtura Chinesa“ („Turandot“) u. a. componirte, aber schon im Mai 1806 die Stellung aufgab, worauf er nach dem nahegelegenen Carlsruhe als Musik-Intendant des Prinzen Eugen von Württemberg ging. Doch da diese Kapelle infolge des Krieges bald aufgelöst wurde, kamen Vater und Sohn auf die Befürwortung des Prinzen 1807 nach Stuttgart: Carl Maria als Geheimer Secretär des Herzogs Ludwig, als welcher er bis Februar 1810 verblieb, wo Beide infolge einer unverantwortlich kopflosen Handlung des charakter- und damals schon altersschwachen Vaters Stuttgart verlassen mußten; dort waren die Oper „Silvana“, die Declamation mit Musik und Chor „Der erste Ton“, die Es dur-Polonaise (Op. 21), Variationen 2c. von ihm geschaffen. Die Jahre von 1810—1813 nennt Weber selbst seine „Reisejahre“; das erste brachte er namentlich in Mannheim wieder bei Abt Vogler zu, wo die Oper „Abu Hassan“ entstand. Von 1814 befand

sich C. M. v. Weber als Kapellmeister in Prag, bis er am 13. Januar 1817 die Stellung als königl. Sächsl. Kapellmeister in Dresden antrat, die er bis zu seinem Tode inne hatte. In Tonna bei Gotha entstanden die Lieder aus Körners „Leher und Schwert“ und die Cantate „Kampf und Sieg“; in Dresden: die Opern „Der Freischütz“ (1820), „Euryanthe“ (Mai 1822 bis Aug. 1823), „Oberon“ (1825) und „Die drei Pintos“ (unvollendet); bei der Anwesenheit zur ersten Aufführung des „Oberon“ in London starb Weber daselbst am 5. Juni 1826. Ferner entstanden in Dresden: die Musik zu dem Schauspiel „Preziosa“ (1820), die Fubel-Ouverture, die zwei großen Messen in Es und G, die „Aufforderung zum Tanz“, Sonaten, Lieder, die E dur-Polacca (Op. 72), das Concertstück für Pianoforte und Orchester Op. 79 u. v. A.

Wenngleich Weber einer der hervorragendsten Erben Mozarts und Beethovens ist und dies durch Werke aller Art schlagend erweist, so liegt doch seine Hauptbedeutung in der Entwicklung der Oper, welcher er mit einem Schlage als specifisch deutschem Kunstwerk Boden und allgemeine Achtung verschaffte, und zwar zunächst durch den „Freischütz“, der Rossini und Spontini gegenüber schwierigsten Stand hatte. „Er wurde aber auch nicht nur bald als die deutscheste aller Opern erkannt, man empfand auch, wie durch ihn zugleich die romantische Oper erst wahrhaft begründet worden, und zwar in edelster, vollkommenster und allgemein verständlicher Weise. Wie der „Freischütz“ sich wendete an die Innigkeit, Reinheit und Frische des deutschen Volkes, an seine Liebe zum Wunderbaren und Dämonischen, und wie er eben deshalb in seiner Allgemein-Verständlichkeit vom ganzen Volke mit Begeisterung ergriffen wurde, so traf sein zweites dramatisches Hauptwerk „Euryanthe“ die Welt der Künstler selbst und ganz unmittelbar, und so haben beide Opern, nächst „Zauberflöte“, „Don Juan“ und „Fidelio“, auf deutsches Volk und deutsche Kunst folgenreicher gewirkt, als jemals irgend welche“ (F. W. Zährns). Jemehr „Euryanthe“ dem Texte nach eines der schwächsten Producte ist, um so meisterhafter ist Webers musikalische Leistung, „denn bei einer ganz neuen Welt der Instrumentation hat er in ihr das Großartigste, Erschütterndste niedergelegt, was die neuere Kunst aufzuweisen

hat, hat er ein Werk geschaffen, das namentlich für die Entwickelung der Operncomposition die eigentlichen Grundvesten bildet. Auf „Euryanthe“ gestützt und in ihrem Geiste weiter gehend, haben die neuesten epochemachenden Bühnenwerke Gestalt und Lebensfähigkeit gewonnen“ (F. W. Zährns). Besonders war es in dieser sein Heraustrreten aus der geschlossenen Gestalt der Arie und die durch dasselbe auch dem Recitativ gegebene größere Freiheit, wodurch Weber einen Schritt that, der ihn zum Schöpfer der neuen Musik-Entwickelung macht, wie er auch durch die poetische Verwerthung der bedeutendsten Opern-motive in der Overture diese zu einem großartigen Charakterbilde schuf, zu einer Oper, einer Dichtung im Kleinen und dennoch vollkommen abhängig vom Ganzen der Oper. Am Treffendsten hat wol F. W. Zährns die künstlerische Gesamt-Bedeutung Webers folgenderweise fixirt: „Originalität, verbunden mit tiefer Empfindung und seltener Phantasie bezeichnet sein Wesen. Durch sie gewann er für Wahrheit des Ausdrucks in seiner reichen Melodik, in der Kühnheit seiner Harmonik durchaus neue Formen. In seiner Instrumentation brach er bisher unbetretene Bahnen, und in der Einzelwelt fast jedes Instrumentes herrschte er als Meister. Seine Rhythmen waren stets eben so frisch als edel. Mit allen diesen Eigenschaften begründete er eine neue Epoche, namentlich im musikalischen Drama, und die Folgezeit wird nach dieser Seite hin noch lange den Stempel seines Geistes tragen.“ Von seinen bedeutendsten Nachfolgern, besonders auf musikalisch dramatischem Gebiet, seien genannt: sein Schüler Jul. Benedict (geb. 24. Dec. 1804 in Stuttgart, lebt in London), schrieb die Opern: „Der Zigeunerin Warnung“, „Die Bräute von Venedig“, „Lilie von Killernay“ u. a., die Oratorien „Die heil. Cäcilie“ und „St. Peter“ u. a. Der humorreiche, innige, oft dämonisch stimmungsvolle Dr. Heinr. Marschner (geb. 16. Aug. 1795 in Zittau, starb als General-Musikdirector am 14. Dec. 1861 in Hannover): echt deutsche Opern („Templer und Jüdin“, „Vampyr“, „Hans Heiling“ u. a.), Orchester-, Kammer- und Pianoforte-Musik, Lieder, volksthümlich gewordene Chöre u. Carl Gottlob Reissiger (geb. 31. Jan. 1798 in Belzig, gest. 7. Nov. 1859 als Hofkapellmeister in Dresden) componirte

Opern („Libella“, „Felsenmühle“, „Ahnenchatz“, „Turandot“, „Dido“ u. a.), 1 Oratorium („David“), Messen, Quintette, Quartette, Trios, Pianoforte=Werke, Lieder („Der Zigeunerknabe im Norden“) u. Franz Gläser (geb. 19. April 1798 in Ober=Georgenthal, gest. als Hofkapellmeister am 29. Aug. 1861 in Kopenhagen) schrieb Opern („Des Adlers Horst“, „Rattenfänger von Hameln“ u.). Peter Jos. v. Lindpaintner (geb. 8. Dec. 1791 in Coblenz, starb als königl. württemberg. Hofkapellmeister am 21. August 1856 zu Nonnenhorn) schrieb Opern („Bambyr“, „Lichtenstein“ u. a.), Ballette („Foco“ u.), Orchester= und Kammermusikwerke, Lieder („Roland“, „Fahnenwacht“ u. a.). Joh. Christ. Lobe (geb. 30. Mai 1797 in Weimar, lebt in Leipzig) schrieb Opern („Fürstin von Granada“, „Die Flibustier“ u. a.), Clavier=compositionen u., wie er auch bedeutender Theoretiker ist („Compositionslehre“, „Musikalische Briefe“, „Consonanzen und Dissonanzen“, die verbreiteten Catechismen der Musik und der Compositionslehre u.). Jos. Wolfram (geb. 21. Juni 1789 in Debrzau, starb 30. Sept. 1839 als Bürgermeister in Teplitz) schrieb Opern („Die bezauberte Rose“, „Der Bergmönch“, „Drakena“, „Prinz Lieschen“ u.). Carl Krebs (geb. 16. Jan. 1804 in Nürnberg, Hofkapellmeister in Dresden), comp. Opern („Feodore“, „Silva“ und „Agnes“), Messen, 1 Te Deum, Pianofortecompositionen, Lieder u. Heinr. Dorn (geb. 14. Novbr. 1804 in Königsberg, Hofkapellmeister a. D. und Professor in Berlin) schrieb Opern („Abu Kara“, „Artaxerxes“, „Die Nibelungen“ u. a.), Clavier= und Gesangswerke, wie er auch bedeutender Theoretiker und Kritiker ist. Dessen Stiefbruder Ludw. Schindelmeisser (geb. 8. Dec. 1811 in Königsberg, gest. als Hofkapellmeister in Darmstadt am 30. März 1864) schrieb Opern („Der Rächer“, „Melusine“ u. a.), Ouverturen („Uriel Acosta“, „Loveley“) u. v. a.

Erwähnt seien hier aber vor Allem noch: Alb. Lortzing (geb. 23. Oct. 1803 in Berlin, gest. daselbst 21. Jan. 1851), bedeutend als Componist komischer Opern („Ezaar und Zimmermann“, „Waffenschmied“, „Der Wildschütz“, „Undine“ u. v. a.) und Conradin Kreutzer (geb. 22. Novbr. 1782 in Mestkirch, gest. als Kapellmeister am 14. Dec. 1849 in Riga) als Com=

ponist von Opern („Nachtlager von Granada“, „Der Edelknecht“ u. a.) und Liedern und Männerquartetten („Das ist der Tag des Herrn“, „Die Kapelle“ u. a.).

104. Welche Stellung nimmt Mendelssohn in der Musik-Geschichte ein?

Felix Mendelssohn-Bartholdy wurde geboren 3. Febr. 1809 in Hamburg, erhielt frühzeitig Unterricht von C. Fr. Zelter, Rudw. Berger und Moscheles und bildete sich bald zum Componisten und Pianofortevirtuosen; bezog 1827 die Berliner Universität, machte seit 1829 Reisen in England und Italien, übernahm 1833 die Theaterkapellmeisterstelle in Düsseldorf und wurde 1835 als Leiter der Gewandhausconcerte nach Leipzig berufen; dort errichtete er am 2. April 1843 das noch bestehende Conservatorium der Musik. 1841 berief ihn König Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin, wo er von diesem den Auftrag erhielt, Musik zu Racine's „Athalia“, Shakespeare's „Sommernachts Traum“ und den griechischen Tragödien „Antigone“ und „Oedipus auf Kolonos“, sowie liturgische Chöre zu schreiben; das geschah denn auch theils in Berlin, theils in Leipzig, wohin er 1845 als Director des Conservatoriums wieder ging, als welcher er am 4. November 1847 starb. M. hat Werke aller Stilgattungen geliefert; es seien genannt: Opern („Heimkehr aus der Fremde“, „Hochzeit des Camacho“, die unvollendete „Coreley“ u. a.), Dramen („Paulus“, „Elias“ und der unvollendete „Christus“), Gesangswerke mit Orchester (die oben genannten „Athalia“ etc., „Festgesang an die Künstler“, Symphonie-Cantate „Der Lobgesang“, „Die erste Walpurgisnacht“), Psalmen (z. B. der 42. und 98.), Motetten, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, außer dem Lobgesang noch drei Symphonien, Ouverturen („Die Hebriden“, „Märchen von der schönen Melusine“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“, „Ruy Blas“ und „Trompeten-Ouverture“), 1 Violin-Concert, 2 Clavier-Concerte, 1 Octett, Quintette, Quartette, Trios, Sonaten, Orgelwerke, Lieder ohne Worte für Pianoforte, Charakterstücke, Variationen und dgl. In all seinem Schaffen ist Mendelssohn die personificirte Grazie; es ist bei ihm nicht sowol die Größe, Kraft und Kühnheit der Conception,

die aus ursprünglichster Unmittelbarkeit quellende Fülle, die wir bewundern, als vielmehr der Reichthum und die Feinheit der Detailausführung. Und wie er mit der größten Leichtigkeit über das ganze Tonmaterial verfügte, so verband er damit das empfindlichste Gefühl für die Schönheit und Wohlordnung der Form, weshalb alle seine Werke klar und durchsichtig, ebenmäßig gegliedert und einheitlich bis in die kleinsten Einzelheiten sind. Er weiß aber auch den geringfügigsten Gedanken immer angenehm klingend, wohlgeordnet darzustellen, so daß neben vielem Geistreichen auch viel Hohles, Bedeutungsloses bei ihm anzutreffen ist; gehaltvolle Tiefe, mächtige Leidenschaft sind bei ihm nicht vorhanden. Seine mit Glück und Vorliebe dargestellten Motive sind namentlich das Phantastische, Feen- und Märchenhafte, wo er besonders in Weber wurzelt, ferner das Capricieuse, Scherzhafte und die Rippesform der „Lieder ohne Worte“, womit er die späteren „Albumblätter“, kleinen Charakterbilder, Kinder-scenen und ähnlichen kleinen Formen anregte. — Zu den von ihm mehr oder weniger beeinflussten Künstlern sind zu zählen: William Sterndale Bennett (geb. 13. April 1816 zu Sheffield, gest. am 1. Februar 1875 als Director des Conservatoriums in London), schrieb Symphonien, Ouverturen („Rajaden“, „Walddnymphe“), Pianoforte-Concerte, Trios, Sonaten, Lieder, das Oratorium „Die Samariterin“ u. a. Carl Böhm (geb. 6. Novbr. 1799 im Haag, Hofmusiker in Berlin), Opern („Meerkönig und sein Liebchen“ u. a.), Kirchen-, Orchester- und Violin-Compositionen. Max Bruch (geb. 6. Jan. 1838 in Köln, lebt in Bonn), schrieb Opern („Scherz, List und Rache“, „Loreley“, „Hermione“), Chorwerke mit Orchester („Frithjof“, „Odysseus“, „Arminius“), 2 Symphonien, 1 Violin-Concert, Lieder u. a. Aug. Conradi (geb. 27. Juni 1821 in Berlin, gest. daselbst 26. Mai 1873), schrieb Opern („Die Braut des Flußgottes“, „Musa“, „Rübezahl“ u. a.), Symphonien, später Posen, Tänze, Potpourris. Carl Eckert (geb. 7. Dec. 1820 in Potsdam, lebt in Berlin), schrieb Opern („Käthchen“, „Wilhelm von Dranien“), Oratorien („Ruth“, „Judith“), 1 Violoncell-Concert, Kirchenwerke, Lieder u. a. Dr. Ed. Franck (geb. 1824 in Berlin, lebt in Mannheim), schrieb Symphonien, Ouverturen („Der römische Carneval“), Quar-

tette, Concerte, Lieder u. Niels W. Gade (geb. 22. Oct. 1817 in Kopenhagen, lebt daselbst als Hofkapellmeister, schrieb eine Oper: „Judith“, Symphonien, Ouverturen („Nachklänge an Ossian“, „Hamlet“, „Michel Angelo“), Chormerke mit Orchester („Comala“, „Die Kreuzfahrer“), Kammermusikwerke, Lieder u. Dr. Mor. Hauptmann (geb. 13. Oct. 1792 in Dresden, gest. als Professor in Leipzig am 3. Januar 1868), schrieb die Oper „Mathilde“, Clavier-, Violin- und Gesangscompositionen („Motetten“); besonders hervorragend als Theoretiker („Natur der Harmonik und der Metrik“, „Harmonielehre“, „Briefe“ u.). Dr. Ferd. Hiller (geb. 24. Oct. 1811 in Frankfurt a. M., lebt in Köln), schrieb Opern („Ein Traum in der Christnacht“, „Die Katakomben“, „Der Deserteur“ u. a.), Oratorien („Saul“, „Die Zerstörung Jerusalems“), Cantaten, Hymnen, Psalme, sonstige Kirchenmusik, Symphonien, Ouverturen, Quartette, Trios, Duette, Concerte, Senaten, Pianoforte-Compositionen, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, wie er auch als musikalischer Schriftsteller thätig war („Aus dem Tonleben unserer Zeit“ u.). Salomon Jadassohn (geb. 15. Sept. 1831 in Breslau, lebt in Leipzig), Symphonien, Ouverturen, Senaten u. Dr. Emil Raumann (geb. 8. Sept. 1827 in Berlin, lebt als Professor u. in Dresden), schrieb Opern („Judith“, „Die Mühlenhexe“, Oratorien („Christus“, „Die Zerstörung Jerusalems“, 1 Messe, Ouverturen („Koreley“) u. sowie theoretische Werke „Die Musik in der Culturgeschichte“, „Deutsche Ländlicher“, „Italienische Ländlicher“, „Nachklänge“ u.). Carl Reinecke geb. 23. Juni 1824 in Altona, lebt in Leipzig), schrieb Opern („König Manfred“ u. a.), das Oratorium „Belsazar“, Symphonien, Ouverturen, Quartette, Lieder und Pianoforte-Compositionen. Carl Reithaler (geb. 1822 in Erfurt, lebt in Bremen), schrieb die Oper „Edda“, das Oratorium „Jephtha“, 1 Symphonie, Sonaten, Lieder, Bismarck-Hymne u. Dr. Jul. Riets (geb. 28. Dec. 1812 in Berlin, Hofkapellmeister in Dresden), schrieb Opern („Der Corsar“, „Georg Neumark“ u. a.), Musik zu „Faust“, „Judith“, „Macbeth“ u. a., Symphonien, Ouverturen u. Wilh. Taubert (geb. 23. März 1811 in Berlin, lebt daselbst als Königl. Oberkapellmeister), schrieb

Opern („Der Zigeuner“, „Foggeli“, „Macbeth“, „Cesario“ u. a.), Chorwerke mit Orchester („Medea“, Musik zum „Sturm“), Symphonien, Ouverturen („Othello“ u. a.), Kammermusikwerke, Lieder (die prächtigen „Kinderlieder“), Chöre zc. F. F. Heintz Verhulst (geb. 19. März 1816 im Haag, lebt daselbst), Symphonien, Sonaten, Lieder zc. Jean Vogt (geb. 17. Jan. 1823 in Groß-Tinz bei Liegnitz, lebt in Berlin), schrieb das Oratorium: „Lazarus“, Quartette, Trios, Pianoforte-Compositionen, Lieder zc. Prof. Rich. Wüerst (geb. 22. Febr. 1824 in Berlin, lebt daselbst), schrieb Opern („Stern von Turan“, „Vineta“, „Faublas“ u. a.), Symphonien, Lieder zc.

105. Welchen Einfluß auf die Musik hatte Schumann?

Wenn Mendelssohn der Vertreter der Entwicklung des äußerlichen, mehr formalen Elementes ist, so tritt uns in Robert Schumann eine Erscheinung entgegen, die, aller Oberflächlichkeit fremd, unerschöpflicher Tiefe und Gemüthes voll, der Vertreter der Entwicklung des Phantasiel Lebens ist. Galt es ihm doch selbst, die Poesie der Kunst wieder zu Ehren zu bringen, und Das hat er redlich gethan; er ist ein echter Poet und als solcher hat er auch Leben und Leidenschaft, Gluth und Begeisterung. Dabei aber ist oft seine Form nicht so genau nach den sanctionirten Gesetzen wie bei Mendelssohn, sie muß vielmal dem Inhalt nachgeben, er erweitert und verkürzt sie, jenachdem der Gedankenfluß es verlangt, wie er auch das Gebiet der Töne-Combinationen wesentlich erweitert. Seine Hauptbedeutung ruht im Liede und in der Instrumentalmusik; in beiden Gattungen muß er als eine der hervorragendsten nach-Beethovenschen Erscheinungen betrachtet werden. „Er hat das uns von Beethoven und Schubert überkommene Lied weiter ausgebildet, auf beiden Meistern fußend aber hat er, bei aller inneren Einheit, einen höheren innigeren Anschluß zwischen Musik und Poesie erreicht, indem er, auch den Einzelmomenten des Gedichts gerecht werdend, dem Ganzen ein, vornehmlich der Pianoforte-Begleitung zuertheiltes, charakteristisches Gepräge zu geben verstand“ (La Mara). In der Instrumentalmusik zeigt er sich sowol als Orchester-Componist als effectvoller, feinsinniger Illustrator, dem alle Feinheiten zu Gebote stehen, wie er

auch namentlich für das Pianofortespiel tiefere Bedeutung erlangte, indem er die Technik desselben wesentlich erweiterte und einem bestimmten poetischen Inhalt auch der kleinsten Formen die Bahn brach. Seine Componisten-Laufbahn läßt sich in drei Perioden eintheilen; „die erste ist die von ihm selbst »Sturm und Drang« genannte — die Zeit der absoluten Poesie, der Phantastik, des dichterischen Rausches, der humoristischen Genre- und Kleinmalerei. Die Originalität artet hier zuweilen in Grimassiren aus und die Musik muß, um nicht, wie sie sonst zu thun pflegt, auf den Füßen zu gehen, sich auf den Kopf stellen“ A. W. Ambros. In diese Periode gehören z. B. die Sonaten Op. 11, 14 und 22, die „Papillons“ (Op. 2), „Davidsbüundler“ (Op. 6), „Carnaval“ (Op. 9), „Phantasiestücke“ (Op. 12), „Kreisleriana“ Op. 16, u. a. In der zweiten Periode macht sich der abklärende Einfluß Mendelssohns bedeutend bemerkbar: nicht, daß Sch. seine Eigenthümlichkeiten verlor und sie den Manieren M.'s opferte, er wurde nur ruhiger, abgeklärter. In diese Periode gehören die Lieder Op. 24, 25, 35, 36 und 39 u. a. Die Symphonien in Bdur (Op. 38) und Cdur (Op. 61), die drei Streichquartette (Op. 41), das Pianoforte-Quintett (Op. 44) und-Quartett (Op. 47), das Pfte.-Concert (Op. 54), das weltliche Oratorium: „Das Paradies und die Peri“ (Op. 50), die Studien für Pedalflügel (Op. 56 und 58), die Fugen (Op. 60 und 72), theilweise noch die „Waldscenen“ (Op. 82), die Oper „Genève“ (Op. 81) u. v. a. Die dritte Periode zeigt zumeist trübe, krankhafte Melancholie und macht vielfach den Eindruck, „als habe der tödtlich ermüdete Meister seine Phantasie mit Peitschenhieben zum Schaffen aufgejagt, ihr Angst- und Weherufen gerade für die rechten Klänge gehalten und solche in Notenzeichen gebannt“. Es ist die Zeit, wo jener grausige nächtliche Schleier, der Wahnsinn, sich über den Meister auszubreiten beginnt. Die bedeutendsten Werke dieser Periode, oft noch die herrlichsten Episoden enthaltend, sind: die Musik zu Byrons „Manfred“ und Goethe's „Faust“, die „Pilgersfahrt der Rose“, die Symphonien in Esdur und Dmoll, das Trio Op. 110, die Ouverturen zur „Braut von Messina“ und zu „Julius Cäsar“, die Chor-Balladen, die Melodramen &c. Eine

bedeutsame Thätigkeit entwickelte Sch. auch als Schriftsteller, als welcher er dasselbe Princip vertrat: „die Poesie in der Musik wieder zu Ehren zu bringen“; er gründete mit Gleichgesinnten die „Neue Zeitschrift für Musik“, welche er bis 1844 leitete und die heute noch besteht, und kämpfte darin mit aller Geistreichheit und Gewandtheit für die „Poesie in der Kunst“; seine verschiedenen Aufsätze erschienen gesammelt in zwei Bänden (2. Aufl.). Ueber Sch.'s Lebensgang sei erwähnt, daß er am 8. Juni 1810 in Zwickau als Sohn eines Buchhändlers geboren wurde. Er zeigte frühzeitig musikalische Anlagen, welche auch Ausbildung erhielten, doch förderte er sich zumeist selbst weiter. 1828 besuchte er die Universität Leipzig, 1829 Heidelberg, wo namentlich der Umgang mit dem kunstbegeisterten A. F. J. Thibaut (1774 bis 1840, Verf. des Büchleins „Von der Reinheit der Tonkunst“) von Einfluß auf ihn war. 1830 ging er zurück nach Leipzig, wo er bei H. Dorn Composition studirte und bei Fr. Wied (geb. 18. Aug. 1785 in Bretsch, gest. 6. Oct. 1873 in Loschwitz, der „musikalische Diestermweg“) den ersten gründlichen Pianoforte-Unterricht genoß. Von nun an lebte Sch. bis Herbst 1844 in Leipzig und siedelte dann nach Dresden über, wo er bis 1850 blieb. 1840 hatte er sich mit Clara Wied (geb. 13. Sept. 1819), der Tochter seines Lehrers, vermählt, einer bedeutenden Pianoforte-Virtuosin und Componistin (Lieder, Clavierstücke). Von 1850—1853 war Sch. als städtischer Musikdirector in Düsseldorf thätig. Im Frühjahr 1854 kam der Wahnsinn zum Ausbruch, weshalb Sch. nach Endenich bei Bonn gebracht wurde, wo er am 29. Juli 1856 starb.

Wie C. M. v. Weber der Schöpfer der „romantischen“ Schule wurde, so Robert Schumann jener der „neu-romantischen“. Als die hervorragendsten Vertreter derselben seien genannt: Dr. A. W. Ambros (geb. 17. Nov. 1816 zu Mauth bei Prag, gest. 28. Juni 1876 in Wien), der bedeutendste Musikhistoriker („Gesch. der Musik“, „Culturhistor. Bilder“, „Bunte Blätter“ u. a.), auch Componist: 1 Oper („Bretislav und Zitka“), Ouverturen, Trios, Sonaten, Lieder u. Wolde mar Bargiel (Stiefbruder von Clara Wied-Schumann, geb. 3. Oct. 1828 in Berlin, lebt das.), Symphonien, Suiten, Ouverturen,

Trios, Lieder u. Alb. Dietrich (geb. 20. Aug. 1829 in Meissen, lebt in Oldenburg, Ouverturen, Symphonien, Quartette, Chöre mit Orchester, Sonaten, Lieder, 1 Oper („Robin Hood“) u. a. Dr. Joh. Brahms (geb. 7. März 1833 in Altona), unter den lebenden Tonsetzern einer der geistvollsten, dem zum Genie nur der weite principielle Blick eines Liszt und außerdem die heißblütige Leidenschaft Wagners fehlt. Brahms ward von Schumann mit einem Ueberschwang der Begeisterung in die Musikwelt eingeführt, dem seine bisherigen Werke nicht völlig Recht geben; die Claviersonaten Op. 1, 4 und 5 sprudeln vor Leben und verarbeiten ihre Gedanken in anregendster Weise, leiden aber noch sehr an Ungelegenheit und Bizarrieries; reifer sind schon das Clavierconcert, die beiden Serenaden für kleines Orchester, sehr viel Schönes enthalten auch die zahlreichen Kammermusikwerke. Von bleibender Bedeutung aber erscheint Br. erst in seinem Deutschen Requiem, dem sich die sonstigen Chorcompositionen: „Miserere“, „Schicksalslied“, „Triumphlied“ würdig anreihen, und weitere Verbreitung fanden die zahlreichen einstimmigen Lieder (darunter die herrlichen Magelone = Lieder), Chöre mit Pste. = Begleitung, Ungarischen Tänze; sehr werthvoll namentlich in technischer Hinsicht sind auch die Variationen, vielversprechend die erste Symphonie. Stephen Heller (geb. 15. Mai 1815 in Pest) schrieb namentlich Pste. = Compos., unter denen seine Studien hervorragen. Staatsrath Ad. Henselt (geb. 12. Mai 1814 in Schwalbach, schrieb für Pste.: Concerte, Trios, Sonaten, Studien u., Lieder u. a. Ad. Jensen (geb. 12. Januar 1837 in Königsberg), schrieb Chöre mit Orchester, Sonaten u. a. Compos. für Pste. und ist namentlich als Lieder = Componist hervorragend; Prof. Dr. Jos. Joachim (geb. 28. Juni 1831 in Rittse, Director der Königl. Hochschule für Musik in Berlin) ist einer der bedeutendsten Violin = Virtuosen, schrieb Violin = Concerte u. a. Compositionen für Violine. Robert Volkmann (geb. 6. April 1815 in Lommatsch, lebt in Pest), schrieb Symphonien (darunter die hochbedeutende in D moll), Quartette, Trios, Sonaten, Pste. = Compositionen, Messen, Lieder u. A.

Von sich einer bestimmten Richtung weniger zum eigenden

älteren und jüngeren deutschen Meistern seien genannt: Bernh. Klein (1793—1832; Oratorien, Motetten, Sonaten, Lieder u.), Franz Lachner (geb. 1804; Symphonien, Opern, Ouverturen, Kammermusik, Pianoforte-Compositionen, Lieder, Chöre u.), Ed. Grell (geb. 1800; Gesang-, Kirchen- und Pianoforte-Compositionen), Joh. Fr. Kittl (1809—1865; Opern, Ouverturen, Symphonien, Kammermusikwerke, Lieder, Chöre u.), Heinr. Esser (1818—1872; Symphonien, Suiten, Lieder, Opern u.), Henry Vitolff (geb. 1818; Opern, Concerte, Symphonien, Ouverturen [„Robespierre“], Pianoforte-Compositionen u.), der außerordentlich fruchtbare, stimmungreiche Anton Rubinstein (1829 geb.; Opern: „Feramors“, „Die Makkabäer“, „Nero“ u. a., Symphonien, Kammermusik, Chöre mit Orchester, Pianoforte-Compositionen, Lieder u.) u. A. Von jüngeren Componisten seien erwähnt: J. J. Albert (geb. 1832; Opern: „Astorga“ u. a., Symphonien), Fritz Gernsheim (geb. 1839; Symphonien, Vocal- und Instrumental-Werke), Carl Goldmark (geb. 1832; Oper: „Königin von Saba“; Symphonien u.), Herm. Götz (1840—1876; Oper: „Der Widerspenstigen Zähmung“, „Francesca da Rimini“; eine Symphonie u.), E. E. P. Grädener (geb. 1812; Oratorien, Symphonien, Kammermusik, Lieder u.), Louis Grimm (geb. 1830; Orchester-, Pianoforte- und Lieder-Compositionen), Heinr. Hofmann (geb. 1842; Oper: „Armin“, Symphonien, Sextett, Chorcompositionen: „Märchen von der schönen Melusine“, Ungar. Suite, Ouverturen, Pianoforte-Compositionen, Lieder), Franz v. Holstein (geb. 1826; Opern: „Der Hadeschacht“, „Der Erbe von Morley“, „Die Hochländer“; Kammermusik und Lieder), Friedr. Kiel (geb. 1821; Orat.: „Christus“, Requiem, Kammermusik, Lieder u.), Ed. Lassen (geb. 1830; Opern: „König Edgar“, „Frauenlob“, „Ludwigs Brautfahrt“ u. a., Musik zu Hebbels „Nibelungen“, Goethe's „Faust“, „König Oedipus“, Symphonien, Lieder u.), Dr. Joh. Carl Gottfr. Löwe (geb. 30. Nov. 1796 in Lößebün, gest. 20. April 1869 in Kiel), hervorragend durch seine Balladen; schrieb ferner Oratorien („Siebenschläfer“, „Joh. Huß“ u. a.), Lieder u., Ludw. Meinardus (geb.

1827; Oratorien „Luther“, „Simon Petrus“ u. a., Piano- und Orchester-Werke, Henry Hugh Pierson (1816—1873; Opern: „Coreley“, „Contarini“ u. a., Oratorien: „Jerusalem“, „Hesekiel“, Musik zum zweiten Theil des „Faust“, Lieder u.), Joach. Raff (geb. 1822; Opern: „König Alfred“, „Dame Kobold“ u. a., Symphonien: „Im Walde“, „Lenore“, „Alpensymphonie“ u. a., Suiten, Ouverturen, Kammermusikwerke, Chöre, Lieder u.), Jos. Rheinberger (geb. 1839; Opern: „Die sieben Raben“, „Thürmers Töchterlein“ u. a., Symphonien [„Wallenstein“], Stabat mater, Kirchencompositionen, Pianoforte-Compositionen, Lieder, Chöre u.), Kaver Scharwenka (geb. 1848; Pianoforte-Concert, Sonaten, Pianoforte-Compositionen, Lieder u.), Bernhard Scholz (geb. 1835 in Mainz, Opern: „Ziethen-Husaren“, „Solo“, „Trompeter von Säckingen“ u. a., Requiem, Trio, Sonaten, Lieder u.), Georg Vierling geb. 1820; Symph., Duvert., Chor-, Pste.= und Orgel= Compos., Lieder u.), Hugo Ulrich (1827—1872; Oper: „Bertrand de Born“, Symph., Orat., Clavierstücke, Lieder und meisterhafte Arrangements, Dr. Herm. Zopff (geb. 1826; Opern: „Tell“, „Mohamed“ u. a., Chorwerke, Orchester-, Pste.= und Gesangscompos.; theor. Werke „Theorie der Oper“ u. v. A.

Zwei große Künstler verdienen noch besondere Beachtung: Frédéric Chopin (geb. 1809 in Salazomawola, gest. 17. Oct. 1849 in Paris) und Dr. Rob. Franz (geb. 28. Juni 1815 in Halle, lebt das.); der Erstere gehört sowol zu den hervorragendsten Pste.=Virtuosen wie =Componisten, dessen Einfluß auf die neuromantische Schule von größter Bedeutung ist. Unter seinen lediglich für Pste. geschriebenen Compositionen seien erwähnt: 2 Concerte, 1 Trio, Sonaten, Walzer, Polonaisen, Mazurkas, Etuden, Nocturnes u. Rob. Franz ist dagegen specieller Gesangscomponist (Chöre und Lieder), und hat er namentlich das deutsche Kunstlied bis jetzt auf die höchste Höhe gebracht. Eine andere, künstlerisch gleich werthvolle Thätigkeit ist die als Bearbeiter Bach=Händelscher Werke.

Werfen wir noch einen Blick auf die bedeutendsten Theoretiker: Dr. Franz Brendel (1811—1868; Gesch. d. Mus.; Nachfolger Schumanns bei der „Neuen Ztschr. f. Mus.“),

Siegfr. Dehn (1799—1858), Mor. Hauptmann, Graf Laurencin, J. C. Lobe, Ad. Bernhard Marx (1799—1866), S. Sechter (1788—1867), Otto Tiersch, Gottfr. Weber (1779—1839) und Carl Friedr. Weizmann; die hervorragendsten musikalischen Biographen: C. F. Bitter („Joh. Seb. Bach“ u. a.), Friedr. Chrysander („Händel“), Dr. Otto Jahn (1813—1869, „Mozart“), Otto Kade („Le Maître“), H. v. Kreißle (1821—1869, „Franz Schubert“), Dr. Ludw. Nohl („Mozart“, „Beethoven“, „Wagner“), Dr. Phil. Spitta („Seb. Bach“), A. W. Thayer („Beethoven“), Alex. Ulbischeff (1795—1858, „Mozart“ und „Beethoven“), Jos. W. v. Wastielewski („Schumann“), Carl v. Winterfeld (1784—1852, „Joh. Gabrieli“) u. A.; die Lexikographen: Joh. Gottfr. Walther (1684—1748), Ernst. Ludw. Gerber (1746—1819), Dr. Gust. Schilling, Heinr. Christoph Koch (1749—1816), Aug. Gathy (1800—1858), den Franzosen Fr. Jos. Fétis (1784—1871), ferner Ed. Bernsdorf, Dr. D. Paul und Herm. Mendel (1834—1876), um dann auch noch in Kürze die bedeutendsten neueren ausländischen Componisten zu erwähnen.

106. Welches sind die bedeutendsten ausländischen Componisten?

In England: Mich. William Balfe (1808—1870; Opern), Henry Rowley Bishop (1782—1855; Opern, Balladen), Henry Leslie (Opern, Orat., Symph.), Georg Alex. Macfarren (Opern, Orat., Symph., Kammermusikwerke), Arthur Sullivan (Opern, Orat., Symph., Duvert.), Heinr. Smart (Opern, Pste. = Compos.) und William Vincent Wallace (1814—1865; Opern, Pste. = Compos.); in Rußland: Dimitri Bortniansky (1754—1828; Schöpfer der russ. Kirchenmusik; Cäsar Cui (Opern), Alex. Dargomizski (1813—1869; Opern, Lieder), Alex. Faminzin (Opern, Streichquart., Lieder und Uebers. der besten theor. Werke), Mich. Nicolajewitsch von Glinka (1804—1857; Schöpfer der russ. Nationaloper), Alex. v. Lwoff (1799—1870; Opern; russ. Volkshymne); Stanislaus Moniuszko (1819—1872;

Opern, Pſte.=Compositionen, Lieder), Peter Tſchajkoſſky (Opern, Symph., Duvert., Kammermuſikwerke, Lieder u.), Alex. Werſtoſſky (Opern) u. A.; in Holland und Belgien: Pierre Leopold Benoit (Opern, Orat.), Franz Coenen (Orat., Balladen, Lieder), Aug. Franç. Gëvaert (Opern; bedeutender Muſikhistoriker), Ed. de Hartog (Opern, Kammermuſikwerke, Lieder), Rich. Hol (Symph., Duvert., Kirchenwerke u.), J. F. Thooſt (Opern, Symph., Quartette u.) u. A.; in Schweden: Franz Berwald (1796—1868; Opern, Kammermuſikwerke u.), Edward Grieg (Sonaten u.), Iſidor Hallſtröm (Opern), A. F. Lindblad (1804—1864; Opern, Lieder), Halſdan Kjerulf († 1868; Lieder), Herm. v. Löwenſkjöld († 1870; Opern, Lieder u.), Joh. Sev. Svendsen (Symph., Octett, Quintett, Quartett u.) u. A.; in Dänemark: Aſger Hamerik (Opern, Suiten u.), Ant. Kée (Pſte.=Compoſ.), Erik Siboni (Opern u.) u. A.; in Ungarn: Kornel Abranyi (Lieder, Chöre), Franz Erkel (Opern), Henry Gobbí (Sonaten, ungar. Suiten, Lieder, Pſte.=Compoſ.), Victor Langer (pseud. Alad. Tiſza; Chöre, Lieder, Tänze u.), Edmund von Mihalovich (Symph. Dichtung, Duvert., Lieder, Oper: „Wieland der Schmied“, Text v. R. Wagner), Mich. Moſonyi (1814—1870, Opern, Orcheſterwerke, Lieder), Lad. Ziman (Chöre, Lieder, Pſte.=Compoſ.) u. A.

107. Welches ſind die hervorragenden Virtuosen?

Auf dem Pianoforte: Franz Bendel (1833—1874), Louis Brassin, Hans v. Bronſart, Hans v. Bülow, Alex. Dreyſchock (1818—1869), Mortier de Fontaine, Rud. Haſert, Et. Heller, Ad. Henselt, Alfr. Jaell, Raf. Joſeffy, Carl Klindworth, Th. Kullak, Fr. Liſzt, H. Litolſſ, G. Leitert, J. Moſcheles (1794—1870), Rud. Niemann, Rob. Pflughaupt (1833—1871), Dionys Bruckner, Emil Prudent (1817—1863), Theodor Kagenberger, Eduard Roſenhain, Anton Rubinstein, Camille Saint=Saëns, Julius Schulhoff, Hans Seeling (1828—1862), Carl Taufig (1841—1872), Sigism. Thalberg (1812—1871), Gebr. Willi und Louis Thern,

Rud. Willmers u. A. und die Damen: Ingeborg von Bronsart geb. Stark, Annette Essipoff-Leschetitzky, Paul. Fichtner-Erdmannsdörfer, Arabella Goddard, Rosa Kastner-Escudier, Marie Jaell-Trautmann, Mary Krebs, Erica Lie, Sarah Heinze-Magnus, Sophie Menter-Popper, Anna Mehlig, Sophie Pflughaupt (1837—1867), Martha Kemmert, Dr. Clara Schumann-Wieck, Alide Topp, Marie Wieck u. A.

Auf der Violine: Aug. v. Adelsburg (1833—1873), Jos. Artot (1815—1845), Leop. Auer, Antonio Bazzini, Jean Becker, Charles de Beriot (1802—1870), J. Jos. Bott, Ole Bull, Dr. Leop. Damrosch, Ferd. David (1810—1873), Jac. Dont, Louis Eller (1820—1862), Wilh. Ernst (1814 bis 1865), Jos. Hellmesberger, Louise Japha-Langhans, Dr. Jos. Joachim, Ap. v. Kontsky, D. v. KönigsLöw, Dr. Wilh. Langhans, Ferd. Laub (1832—1875), Hub. Leonard, Carl Lipinski (1790—1861), Frid. Lotto, Therese Maria Milanollo (1832—1849), Maria und Wilhelmine Neruda, Nicolo Paganini (1784—1840), François Prume (1816—1849), Ed. Remenyi, Pablo de Sarasate, Charl. Singelée (1812—1867), Edm. Singer, Camille Sivori, Marianne Stresow, Dr. Louis Spohr, Camilla Urso, Henry Vieuxtemps, Henry Wieniawsky, Aug. Wilhelmj u. A.

Auf dem Violoncell: Luigi Boccherini (1743—1806), Bernh. Cossmann, Carl Davidoff, Jos. Diem, Joh. Fr. Dohauer (1783—1860), Aug. Franchomme, Georg Ed. und Jul. Goltermann, Friedr. und Leop. Grützmaker, Leon Jacquard, Gust. Knoop (1805—1849), Fr. Aug. Kummer, Louis und Seb. Lée, Ernst De Munk, Alfred Piatti, David Popper, Bernh. Romberg, Carl Schubert (1811—1863), Jul. de Swert, Franz Adrien (1807—1866) und Jos. Servais u. A.

Auf dem Contrabaß: Giovanni Bottesini, J. Grabe, Christian Simon (1819—1872), J. E. Storch u. A.

Flötisten: L. Fr. Ph. Drouet (1792—1873), Fr. L. Du-lon (1769—1826), Caspar (1772—1819) und Ant. Bernh. (1792—1852) und Moritz Fürstenau (auch bedeutender Musik-Historiker), Ed. Heindl (1828—1849), Ernst Wilh. Heine-meyer (1827—1869), Wilh. Popp, Joh. Sedlatzky (1789—1866), Ad. Terschaft, Ad. de Broye u. A. Harfenisten: Marie

Mösner, Carl Oberthür, Elie Parish-Alvars (1816—1849) und seine Frau Leonie geb. Lemy († 1856), Johanna Pohl geb. Eyth († 1870), Anton und Therese Samara. Organisten: Ed. Batiste, W. T. Beest, E. D. Engel, Joh. A. van Eyden (1822—1868), Christ. Fink, Dr. Emanuel Faigt, A. W. Gottschalg, Fr. Herzog, Ad. Hesse (1809—1863), Dr. Herm. Kretschmar, G. Ritter, Dr. Wilh. Stade, Heinr. Bernh. Stade, Joh. Ludw. Thiele (1816—1849), Gust. Ad. Thomas (1842—1870), Dr. Joh. Gottl. Tröpfer (1791—1870), Jul. Voigtmann († 1875), Alex. Winterberger u. A.

Die hervorragendsten Sänger des 18. Jahrh. waren: Senesino, Carestoni, Farinelli, Caffarelli, Graffi, Raaff, Francesca Cuzzoni, Faustina Fasse, Catarina Gabrielli, Regina Mingotti; die bedeutendsten Sängerinnen dieses Jahrh. sind: Angelica Catalani (1779—1849), M. Felicita Malibran (1808—1836), Giuditta (1805—1840) und Giulia Grisi (1811—1869), Giud. Pasta (1798—1865), Henriette Sonntag (1806—1854), Pauline Viardot-Garcia, Jenny Lind, Wilhelmine Schröder-Devrient (1804—1860), Ther. Tietjens, Zelia Trebelli, Adeline und Carlotta Patti, Christine Nilsson, Pauline Lucca, Bertha Ehn, Louise Comperz-Bettelheim, Minna Peschka-Leutner, Minnie Hauck, Rosa von Milde, Frau Friedrich-Materna, Frau Vogl u. A. Sängers: G. B. Rubini (1795—1854), Ant. Tamburini (1800—1876), G. Mario, L. Lablache (1794—1858), Enrico Tamburini, G. Duprez, Gust. Roger, Ad. Mourrit (1802—1839), Ed. Faure, N. Capoul; Jos. Staudigl (1807 bis 1861), Theodor Fernes (1826—1874), Jos. Tichatschek Theodor Wachtel, Albert Niemann, Ludw. Schnorr v. Carolsfeld (1836—1865), J. Nachbaur, Eugen Gura, E. Scaria, Emil Stockhausen, Georg Henschel (auch bedeutend als Componist), J. Vogl u. A.

Zwanzigstes Kapitel.

Neueste Bestrebungen.

108. Welches sind die neuesten musikalischen Bestrebungen?

Wie sich seit Beethovens Tode überhaupt in der Musik das Bestreben immer mehr bemerkbar machte, diese in innigste Verbindung mit der Schwesterkunst Poesie zu bringen, was vom kleinsten Liede und der kleinsten Skizze für Pianoforte bis zur Oper und Symphonie zu verfolgen ist, so erstand, auf all diesem Streben und dessen Errungenschaften fußend, in Richard Wagner der Mann, welcher nicht bloß die Vereinigung der beiden genannten, sondern auch der übrigen Künste, wie Malerei, Sculptur, Schauspiel- und Tanzkunst, anstrebte und in seinen musikdramatischen Werken ausführte. Als Ideal des dichterischen Stoffes derartiger Werke stellte er die altdeutsche Sagenpoesie auf, den Mythos, als das vom bloß Conventionalen, Historischformellen losgelöste Reinstmenschliche, das in seinen naivgroßartigen Zügen und Rundgebungen die Gestalt des jugendlich schönen Menschen, des Menschen in der Totalität seiner Erscheinung durch unmittelbare sinnlich geistige Anschauung nahebringt. Mit dieser Stoffwahl hängt auch die in Wagners bedeutendsten Werken „Tristan und Isolde“ und „Der Ring des Nibelungen“ gewählte sprachliche Ausdrucksform: der Stabreim (die „Alliteration“, nach Vilmar „die eigenthümlichste und großartigste Form, die der dichtende Geist unseres Volkes geschaffen hat“) zusammen. Diesen Stoff behandelte er nun in den seinem Ideal entsprechendsten Werken nicht mehr in der früheren Opernform, die aus einer Reihe von mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit zusammenhängenden Arien, Duetten, Ensembles, Chören, Tänzen, Aufzügen 2c. bestand, sondern als streng dramatisch entwickelte Handlung, und da W. die Ueberzeugung hatte, daß die Oper wirkliches Drama zu werden habe, in welchem alle Künste, zum wenigsten Poesie und Musik, in ebenbürtiger Weise Platz finden sollten, mußte er auch, den specifischen Musiker verleugnend, die Herrschaft der Musik, die sich zum obersten Princip der

Oper gemacht hatte, bekämpfen. Die Musik soll sich dem Zweck des Dramas unterordnen; sie hat dadurch zwar ihre absolute Herrschaft, aber keineswegs ihre Eigenthümlichkeiten verloren und die neue Schöpfung W.'s wurde eine Vereinigung verschiedener, ihre Vorzüge wahrer, sich dabei aber gegenseitig ergänzender Künste. Die Musik büßte dabei zwar ihre sanctionirten Formen, ihre in sich abgeschlossene Factur ein, wurde dabei aber ein einheitlich entwickeltes Ganzes, wie ja auch schon Weber dies namentlich in der „Euryanthe“, wenn auch mehr verschämt, versucht hatte, indem er aus der geschlossenen Gestalt der Arie heraustrat und sie zur dramatisch entwickelten Scene fügte. Und wenn die alten Operncomponisten eine Anzahl einzelner Bilderchen neben einander stellten, welche, mit mehr oder weniger Geschick ausgeführt, in mehr oder minder glücklicher Wahl und Folge nach und nach den Stoff erschöpfen sollten, so entrollt W. ein einziges großes Gemälde, in dem Nichts selbständig ist, sondern alles Einzelne im Ganzen aufgeht, Berechtigung, Maß und Form vom Ganzen empfangend. Den musikalisch=scenischen Aufbau ermöglicht W. durch das Princip der *Leitmotive*, deren erste Anwendung zwar schon durch Mozart („Don Juan“), C. M. v. Weber und Halévy („Guido und Ginevra“) geschehen war, deren principiell allgemeine Anwendung aber erst W. einführte. Er hat Motive der Handlung und der Stimmung; während sich im „Lohengrin“ an 16 solcher Leitmotive geltend machen, finden sich im „Ring des Nibelungen“ 90. Mit dem Princip der Leitmotive hängt eng zusammen der polyphone Charakter der W.'schen Musik; es ist freilich nicht jene Polyphonie, welche in der genau copirenden Wiederholung einer oder mehrerer Phrasen besteht, sondern eine neue, welche in charakteristischer Verbindung und Verzweigung, in der dramatischen Verwickelung und Lösung der einzelnen Fäden besteht, die sich zeitweise bekämpfen aber auch ergänzen, worin der große musikalische Fortschritt durch W. zu suchen ist. Wir vermissen dieserhalb zwar bei ihm öfters die abgeschlossene Melodie, an ihre Stelle ist jedoch die „unendliche“, sich aus der Wortbedeutung und dem Sprachaccent ergebende durch das Ganze sich hinspinnende Melodie getreten, gleichfalls ein hochbedeutsames charakteristisches Merkmal der neu-musikalischen Bestrebungen.

109. Welches sind die Lebensschicksale und Werke Wagners?

Wilhelm Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren; sein Vater, den er früh verlor, war Polizei-Actuarius; schon in seinem 11. Jahre zeigte W. poetische Anlagen und im 16. Jahre fing er ohne alle theoretische Kenntniß zu componiren an. 1831 bezog er die Universität Leipzig und nahm Unterricht beim Cantor Th. Weinlig (1780—1842), infolge dessen zwei Ouverturen, eine Symphonie und eine Sonate entstanden. 1833 componirte er die Oper „Die Feen“ in Würzburg, wo er Chor dirigirte. 1834 ging er nach Magdeburg als Theaterkapellmeister, wo 1836 seine zweite Oper „Das Liebesverbot“ einmal zur Aufführung kam. Im selben Jahre ging W. nach Königsberg, 1837 nach Riga in gleicher Stellung, die ihm aber bald so unerträglich wurde, daß er sich 1839 aufmachte, um in Paris sein Glück zu versuchen. Hier componirte W. 1841 den „Rienzi“, ein Werk im Stil der großen französischen Oper, und den „Fliegenden Holländer“. Ersteren sandte er nach Dresden, letzteren nach Berlin, beide wurden aufgeführt und fanden enthusiastische Aufnahme; infolge dessen W. die Kapellmeisterstelle am Dresdner Hoftheater erhielt. Hier componirte er 1843 den „Tannhäuser“, der 1845 zur Aufführung kam, und vom September 1846 bis August 1847 den „Lohengrin“, welchen Liszt zuerst am 28. August 1850 in Weimar aufführte. Im Herbst 1848 vollendete W. die Dichtung „Siegfrieds Tod“ und im Mai 1849 flüchtete er aus Dresden, weil er sich an der Revolution betheiligt hatte. Von 1850 an lebte er in Zürich, als Dirigent und besonders als Schriftsteller für sein praktisch durch: „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ bethätigtes „Kunstwerk der Zukunft“ theoretisch wirkend, und sind die Hauptschriften jener Zeit: „Das Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“; von späteren seien hier alsbald genannt: „Ueber das Dirigiren“ und „Beethoven“. 1855 erschien W.'s „Faust-Ouverture“; 1857 begann er „Tristan und Isolde“, welches Werk 1859 beendet wurde, 1860 ging er nach Paris, wo 1861 „Tannhäuser“ in Scene ging. 1863 durfte W. nach Deutschland zurückkehren, wo während seiner Abwesenheit Franz Liszt, Joach. Raff, Theod. Uhlig (1822

bis 1853), Dr. Rich. Pohl, Louis Köhler, Franz Müller (1806 bis 1876), Dr. Franz Brendel u. A. durch Wort und That erfolgreich für ihn gewirkt und gekämpft hatten, und 1864 bot ihm der kunstsinelige König Ludwig II. von Bayern in München eine Heimat, wo W. frei und sorgenlos nur seiner Kunst leben konnte. Hier gelangte auch „Tristan und Isolde“, das nach W. seinem Ideal am nächsten kommende Kunstwerk, am 10. Juni 1865 zur ersten Aufführung unter H. v. Bülow's Leitung. 1865 verließ W. München und wohnte bis 1872 in Tribschen bei Luzern, wo er zunächst die „Meistersinger von Nürnberg“, seine einzige komische Oper, vollendete, die 1868 in München zur ersten Aufführung kam und an den bedeutendsten deutschen Bühnen dargestellt wurde. Seit 1872 wohnt W. in Bayreuth, wo er 1873 die Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ (bestehend aus: „Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ mit dem Vorspiel: „Rheingold“) vollendete, deren Dichtung bereits 1863 erschienen war. In dem dazu extra erbauten großartigen Theater kam dieses „Bühnenfestspiel“ im August 1876 zur dreimaligen vollständigen Aufführung, wobei die auserlesensten deutschen Künstler mitwirkten und das Publicum aus Kaisern, Königen, Fürsten und einer Geistes- und Geld-Aristokratie bestand.

Wagners Einfluß macht sich in allen Formen musikalischen Schaffens geltend, wenn sich auch Viele nur auf die Copirung reiner Aeußerlichkeiten beschränken; von den begabtesten der durch ihn beeinflussten Componisten seien genannt: H. v. Bronsart, H. v. Bülow, Peter Cornelius (1824—1874), Felix Draeseke, Heinr. Gottwald (1821—1876), A. Klughardt, Edm. von Mihalovich, Rob. Pflughaupt (1833—1871), Jul. Reubke (1834—1858) und Rud. Viole (1825—1867), während von den für ihn um jeden Preis einstehenden jüngeren musikalischen Schriftstellern genannt seien: Dr. Ludw. Nohl, Heinr. Porges, Wilh. Tappert und Hans v. Wolzogen.

Einer der begeistertsten Anhänger und Uebertrager des Wagnerschen Princips auf das Gebiet der Instrumental-Musik und des Oratoriums war der früher nur als bahnbrechender

Pianoforte-Virtuos und Componist von als solche hervorragenden Salonwerken für Pianoforte und Liedern thätige Franz Liszt.

110. Welche Lebensschicksale und Verdienste hat Liszt?

Franz von Liszt wurde am 22. October 1811 in Raiding bei Dedenburg in Ungarn geboren und zeigte frühzeitig musikalische Anlagen, besonders für das Pianoforte-Spiel, in welchem ihn vom sechsten bis zehnten Jahre sein Vater unterrichtete. 1821 wurde er Carl Czerny (1791—1857; fruchtbarer Pste.=Componist: „Schule der Geläufigkeit“, und tüchtiger musikalischer Pädagoge) in Wien übergeben, errang 1822 Beethovens größte Bewunderung, ging 1823 auf Concertreisen und spielte überall mit größtem Erfolge. In Paris blieb er und nahm bei Baër Unterricht in der Composition, bei A. Reicha im Contrapunkt, in Folge dessen er sich mehr der Composition widmete und sogar auch eine Oper schrieb: „Don Sancho“, die in Paris aufgeführt wurde. 1834 begab sich L. nach Genf, wo er ein Jahr lang als Professor am Conservatorium wirkte, von dort bei den Triumphen Thalbergs nach Paris und trat von nun an bis 1847 seine Virtuosen-Triumphzüge durch ganz Europa an. Seine Technik ist infallibel, sein Ausdruck genial; übertroffen hat ihn noch Keiner; dabei spielt er alle bedeutenden Compositionen von J. S. Bach bis heut auswendig. Von 1847 bis 1861 war L. Hofkapellmeister in Weimar, wo er nicht nur durch Lehre und Aufführungen energisch für Wagner wirkte und einen bedeutsamen Schülerkreis um sich versammelte (fast sämtliche bedeutendere jüngere Künstler waren längere oder kürzere Zeit seine Schüler), sondern auch eifrig mit Composition beschäftigt war. In diese Zeit fällt auch die Entstehung seiner „Symphonischen Dichtungen“, unter denen die „Faust-“ und „Dante-“ Symphonie die hervorragendsten sind, ferner die Graner Festmesse, Fugen, Concerte u. Durch seine einsäßige Sonate und die symphonischen Dichtungen schuf L. Werke, welche neue Ziele und Aufgaben für die Instrumentalmusik stecken, insbesondere dadurch, daß er in seinen symphonischen Dichtungen sich eng an ein poetisches Programm hält, das für Form und Inhalt maßgebend ist. 1861 begab er sich

nach Rom, kehrte 1870 nach Weimar zurück und lebt jetzt abwechselnd dort und in Budapest, wo er die neuerrichtete Landes-Musik-Akademie leitet. In diese Zeit gehören die Ungarische Krönungsmesse, die Oratorien „Heilige Elisabeth“ und „Christus“, die Legende „Die heilige Cäcilie“, unzählige Psfte. = Compositionen 2c. Während er die Wagner'schen Principien durch die einsätzigte Sonate und die symphonischen Dichtungen auf das Gebiet der Instrumentalmusik übertrug, wandte er sie in seinen großen Messen und Oratorien auch für das Gebiet der Kirchenmusik an und erreichte hierin nicht minder einen neuen Stil, neue, noch lange nicht genug gewürdigte und in ihren Consequenzen noch gar nicht zu überschauende Principien. Glänzend documentirte er sich auch als musikalischer Schriftsteller durch seine Schriften über Chopin, Wagner, die Zigeunermusik in Ungarn und viele Aufsätze; von seinen Schülern seien genannt: H. v. Bronsart, H. v. Bülow, Franz Bendel, P. Cornelius, F. Dräseke, W. Fritze, A. W. Gottschalg, Louis Jungmann, C. Klindworth, Fr. Kroll, G. Leitert, L. Meinardus, W. Mason, Rob. Pflughaupt, Th. Rabenberger, A. Rubinstein, Sgambati, C. Taubig, A. Urspruch, A. Winterberger, J. Zischner, und ganz neuerdings: Cönen, Liebling, Lutter, Pinner, Zarembski, sowie die Damen: Frau J. v. Bronsart (auch bedeutende Componistin), Paul. Fichtner-Erdmannsdörfer, Sarah Magnus-Heinze, Olga Janina, Anna Mehlig, Sophie Menter, Martha Remmert, Anna Rilke, Vera Timanoff, Alide Topp u. a., sämmtlich musikalisch wohlklingende Namen.

111. Ist das Wagnersche Musildrama alleinstehend geblieben?

Noch einen Schritt weiter als Wagner geht Peter Lohmann (geb. 24. April 1833 in Schwelm) in seinen Gesangsdramen; zieht Jener noch Ueberirdisches, Wunderbares in seine Dramen hinein, und documentirt er sich so als der letzte musikalische „Romancier“, so abstrahirt Dieser gänzlich davon und redet nur dem Reimenschlichen, ohne Rücksicht auf Nationalität, Glaubensverschiedenheit 2c., in seinen Gesangsdramen das Wort. Es ist also der Höhepunkt: das universelle, allgemein menschliche und darum auch überall giltige Drama.

Solcher Dichtungen veröffentlichte L. bis jetzt sechs: „Die Rose vom Libanon“, „Durch Dunkel zum Licht“, „Die Brüder“, „Frithjof“, „Balmoda“ und „Irene“, wie er auch mehrere, sein Streben theoretisch begründende Schriften herausgab. Für die Musik verlangt L. die symphonisch-dramatische Ausgestaltung und die von Wagner gegebene Polyphonie. Der auf seine Principien mit aller Energie eingehende Tonkünstler ist Joseph Huber (geb. 17. April 1837 in Sigmaringen, lebt in Stuttgart), welcher durch seine Schöpfungen bewiesen hat, daß der theoretische Lohmann auch praktisch Recht hat. Von Hubers Compositionen sind zu erwähnen: die Dramen: „Rose vom Libanon“ und „Irene“, drei Symphonien in einem Satz (die dritte nach Lohmanns „Durch Dunkel zum Licht“), drei Melodien für Violine und Pianoforte und drei Melodien für Violoncell und Pianoforte, Lieder 2c., welche alle nach dem Princip dramatischer Entwicklung ihrer Motive gearbeitet sind. Lohmann'sche Dramen setzten ferner vollständig in Musik: A. W. Dreszer („Balmoda“), Wilh. Freudenberg („Durch Dunkel zum Licht“), Carl Göbel („Frithjof“) und C. Göze („Die Brüder“); noch fehlt allen diesen Werken die Wirksamkeit auf der Bühne, durch die sich das ideale Streben Lohmanns zu bewähren hat und wird er sich vor der Hand mit dem Ausspruch Herders trösten müssen, daß Geist zu erwecken, Kräfte zu beleben der Dienst des Genius und der Lohn seines Dienstes ist. Lehrt es ja in beredten Worten die ganze

Musikgeschichte!



Sach-Register.

Abgesang C. 111.
 Abus 14.
 Accentus 60.
 Abus 12. 16.
 Aeolische Tonart 21. 23.
 Aeolius 61.
 Aequivocen 111.
 Aoge 24.
 Alamothe 17.
 Alapini 43.
 Alexanderlied 108.
 Aftaisches Metrum 28.
 Allabreve 154.
 Allemanda 119. 120.
 Alliteration 227.
 Amphibrachys 27.
 Amphimacer 27.
 Anapäst 27.
 Anaploce 24.
 Antiphonar 56.
 Antiphone 59.
 Antithetische Periode 28.
 Archilochisches Metrum 28.
 Archon 72.
 Argivische Trompete 32.
 Arie 120.
 Arsis 27.
 Ars solfandi 76.
 A'saveri 44.
 Afor, Afesra, Affur 14. 16.
 Astus 62.
 Asyntheta 21.
 Augmentatio 91.
 Aulos 32.
 Aulos plagios 32.

Ballade 187.
 Ballata 127.
 Bar 111.
 Barbiton 31.
 Bafarée 48.
 Bassedances 120.
 Bassi 50.

Banaderen 48.
 Becken 6. 32. 34. 48.
 B fa mi 77.
 Bhagrava 44.
 Bilan 47.
 Bisunca 154.
 Biwa 50.
 Boedifation 43.
 Bolero 118.
 Bombart 152.
 Bombyx 32.
 Bourdon (Bordone) 87.
 Bourrée 118. 120.
 Branle 120.
 Brevis 89. 90. 154.
 Buccina 13. 32.
 Buſſi 49.
 Buſſine 97.
 Buri 47.

Cantilenen 83.
 Cantus choralis, firmus
 etc. 61. 83.
 Cantus prius factus 83.
 Canzonen 106. 127. 130. 140.
 Castagnetten 6. 12. 16. 34.
 Chacone, Chiaconne 118. 120.
 Chalémie 97.
 Chalil 14.
 Chazora 11. 14.
 Che 40.
 Chelys 31.
 Chevrette 97.
 Chinner 15.
 Chitaronne 140.
 Chnue 32.
 Chorus 27.
 Chorinusk der Griechen 32.
 Chronoi synthetoi 27.
 Chronos disemos, proto-
 seti 27.
 Cimbales 98.
 Citole 97.

Clave 32.
 Clavicimbalum 152. 170.
 Claviciterum 152.
 Clavicordium 152. 168.
 Clavier 75.
 Clinis 62.
 Clochette 98.
 Cojel 47.
 Combou 47.
 Concentus 60. 126.
 Concerte 150.
 Contrapunkt 84.
 Cornemuse 97.
 Cornet 97.
 Courante 118. 120.
 Cretus 27.
 Cymbala 16. 32.
 Cymbeln 6. 12.
 Cytharen 34.
 Cytharn 8.

Da Capo 158.
 Dactylus 27.
 Danza grave 120.
 Daseia 72.
 Dasian-Notation 72.
 Dayavati 43.
 Déchant 82.
 Deuterus 72.
 Deutsche Orgel-Tabulatur
 154.
 Dhaivata 43.
 Dhanyasi 44.
 Diapason 20.
 Diapente 20.
 Diaphenisch 20.
 Diatessaron 20.
 Diaulos 32.
 Dieſis 21.
 Dimention 91.
 Dipala 44.
 Dipari 43.

Discant, Discantus 81.
 82. 85.
 Diæpoundus 27.
 Diæstiatessaron 20.
 Ditonus 20.
 Dole 48.
 Doppelflöte 32. 48.
 Doppelfesang 82.
 Dorische Tonart 21. 22.
 33. 53.
 Dorius 63.
 Douçaine 97.
 Duf 16.
 Duplex longa 89.
 Ekklematismos 24.
 Ekkrusis 24.
 Ekkrusmos 24.
 Eklepsis 24.
 Enneachord 31.
 Epigonon 31.
 Excellentes 72.
 Fa 76. 77.
 Fagott 152.
 Falso bordone 86. 87.
 Fandango 118.
 Fantasia 129.
 Farcituræ 69.
 Faux-bourdon 86.
 Festivæ laudes 69.
 Figuralmusik 88.
 Finales, Finalis 72. 92.
 Flagellanten 121.
 Flautes 97.
 Fliegenfüße 88.
 Flöte 32. 34. 152.
 Florificatione 84.
 Folie d'Espagne 118.
 Forlana 118.
 Française 120.
 Frottola's 127.
 Fusa 154.
 Gagafunin 49.
 Gagliarda (Gallarda) 117.
 118. 120.
 Galatische Karnix 32.
 Gamma (Gamme) 75.
 Gana 43.
 Gandhara 43.
 Gavotte 118. 120.
 Gehnin 48.
 Geige 170.
 Geranos 33.
 Gesangsdrama 232.
 Gieuz 106.
 Giga 117.
 Gíglaros 6.
 Gíngues 97.
 Gíttith 17.
 Gnomo 62.
 Gour 48.

Graves 72.
 groß Geigen 152.
 Guarache 118.
 Guidonische Hand 79.
 Guiterne 97.
 Gusht 44.
 Gutturalis 62.
 Hackbrett 152. 168.
 Harfe 5. 7. 152.
 Harmonische Hand 79.
 Harpe 97.
 Hascheminith 17.
 Hasur 16.
 Hegemon 27.
 Hemiolon 92.
 Hemitonion 20.
 Heptachord 20.
 Hermentlied 66. 113.
 Hexachord 77. 78.
 Hidichiriki 50.
 Hildebrandlied 67. 113.
 Hindola 44.
 Hirtenflöte 32.
 Hüen 39.
 Hüen-fu 39.
 Ho 38. 42.
 Hoang-tschung 35.
 Holmos 32.
 Hoppeldanz 120.
 Hormos 33.
 Hufeisenschiff 88.
 Huggab 14.
 Husiten 123.
 Hydraulos 32. 61.
 Hypate 18. 19.
 Hyperæolisch 23.
 Hyperæolus 62.
 Hyperdorisch 23.
 Hyperhypate 19.
 Hyperiaistisch 23.
 Hyperlydisch 23.
 Hypermigolydisch 23.
 Hyperphrygisch 23.
 Hyperphrygius 62.
 Hypoæolisch 22.
 Hypoæolus 61.
 Hypodorisch 22. 33.
 Hypodoriüs 61.
 Hypoiaistisch 22.
 Hypoionicus 62.
 Hypolydisch 22.
 Hypolydius 61.
 Hypomigolydius 61.
 Hypophrygisch 22. 33.
 Hypophrygius 61.
 Idsumo-Koto 50.
 Imperfection 91.
 Initialis 92.
 Integer valos 90.
 Intermezzo 141.
 Jstaud 44.

Jambus 27.
 Jastische Tonart 23.
 Jestours 105.
 Johanneestänze 119.
 Jonat Elem Rechokim 17.
 Jongleurs, Jonglers, Jug-
 lers 105.
 Jonicus 61.
 Jonische Tonart 21.
 Jumbaun 44.
 Kābiri 43.
 Kaiserchronik 108.
 Kakko 50.
 Kaku 48. 49.
 Kakukki 50.
 Kammer-Cantate 157.
 Kangurafuye 50.
 Karna 47.
 Karnix 32.
 Kashedz 44.
 Kataplate 24.
 Kenggio 48.
 Kenos 29.
 Keren hajobel 19.
 Keros 32.
 Kia-tschung 36.
 Kieou 39.
 Kin 40.
 King 39.
 Kinor 15.
 Kio 35. 37.
 Kibsch 49.
 Kirchenlied, deutsches 121.
 Kirleis 121.
 Kiu 48. 49. 50.
 Kiu-Koto 50.
 Klain Geigen 152.
 Klappern 32.
 Klebflößen 111.
 klein pauklein 152.
 Klepfiambos 31.
 Kofiu 50.
 Kolon 28.
 Komafuye 50.
 Kommatische Form 28.
 Kompiamos 24.
 Kopausee 44.
 Kordaz 33.
 Koffen 49.
 Koto 48. 50.
 Kou-fi 37.
 Kristnaflöte 48.
 Krodha 43.
 Krotalons 32.
 Kümüdbati 43.
 Kung 35. 37. 38.
 Kunjwerk der Zukunft 229.
 Kythara 30. 31.
 La 76. 77.
 Ländler 119.
 Lamentationen 136.

Sangaus 119.
 Easter 111.
 Saute 142. 152.
 Lautentabulatur 152.
 Leise (Reich) 121.
 Leitmotive 228.
 Leu 97.
 Leviten 11.
 Lichanos 18. 19.
 Ligaturen 92.
 Linoöklage 5.
 Lin-tschung 37.
 Lithographie 156.
 Liuto grosso 143.
 Lobgesang auf den hl.
 Anno 108.
 Locheimer Liederbuch 113.
 114. 115. 118.
 Longa 89.
 Lü 36. 37.
 Lustorgel 64.
 Lychanos hypaton 71.
 Lychanos meson 71.
 Lydische Tonart 21. 23.
 Lydius 61.
 Lyra 5. 7. 30. 31. 34.
 Lyra grande 142.
 Phrophönix 31.

Machol 17.
 Madanti 43.
 Madhyama 43.
 Madrigale 127. 140. 150.
 Magabis 31.
 Magoudi 47.
 Magrepha 17.
 Mahasvaragráma 43.
 Mabelet 14.
 Mastrisen 83.
 Malava 44.
 Malavraši 44.
 Mam 6.
 Mandoline 152.
 Maneroslied 5.
 Maravi 44.
 Marjani 43.
 Natalan 48.
 Maxima 89. 90.
 Mediae 92.
 Megha 44.
 Meistergesang 109.
 Melismos 24.
 Melodrama 182. 198.
 Meles 24.
 Mem 6.
 Menaanim 16.
 Menéstrel, Menétriers 105.
 Menjuralmusik 88.
 Menuett 118. 120.
 Mese 18. 19. 24. 71.
 Mesiodische Periode 28.
 Meziloth 16.
 Mi 76. 77.

Mi - Fa 77.
 Minima 89. 154.
 Minnegefang 106.
 Minnelänger 108.
 Minnin 17.
 Minstrel, Minstrelles 105.
 Missale 63.
 Mixolydische Tonart 21.
 23. 33.
 Mixolydius 61.
 Modus 58. 76. 89. 90.
 Molossus 27.
 Monaulos 32.
 Monochord 75. 81.
 Monodie 33.
 Monostrophisch 28.
 Motetten 83.
 Motetus 82.
 Munda 43.
 Musica figuralis 88. 126.
 Musitalienhandel 156.
 Musica quadratis 88.
 Mutation 78.
 Muthlaben 17.
 Nabla 5. 15.
 Nablion 34.
 Nagassaran 47.
 Naguar 48.
 Nan-lu 37.
 Nanrio 49.
 Naquaire 98.
 Rebel 15. 31.
 Rechila 17.
 Neghinoth 15.
 Nekeb 14.
 Rete 18. 19.
 Neumen 62. 80.
 Neumenschrift 71.
 Neuromantische Schule 219.
 Niglaros 6.
 Nishada 43.
 Nomos 32.
 Notae ligatae 92.
 Nota perfecta 91.
 Notendruck 155.
 Nritya 43.
 Ochetus 85.
 Octochord 31.
 On-y 37.
 Oper 142. 162.
 Oratorium 135. 157. 178.
 Organum 14. 70. 73. 82. 86.
 Orgeln 34. 129. 152. 153.
 Orgeltabulatur 154.
 Orgue 97.
 Ornaturae 69.
 Oshô 49.
 Otheki 50.
 Oton 47.
 Ou 41.
 Ouverture 143. 158. 161.

Pa 43.
 Panchama 43.
 Pandula 62.
 Panflöte 32.
 Pantalón 168.
 Pantemime 33.
 Paphlagonische Trompete 32.
 Parallel-Organum 70.
 Paramese 18.
 Paranete 18. 19. 20.
 Paraphonien 20.
 Parhypate 18. 19. 71.
 Partien, Partita 120.
 Passamezza 113. 120.
 Passspiel 118.
 Pastorale, la 160.
 Pastourelles 106.
 Pause 32. 34. 38. 48.
 Pavane, Paduane 118. 120.
 Pectis 31.
 Pentatonum 20.
 Persopisch 28.
 Pfeifen 8. 32.
 Pfeiferkönig 117.
 Phönix 31.
 Phorminx 30. 31.
 Phoring 6.
 Phrygische Tonart 21. 23.
 33. 53.
 Phrygius 61.
 Phrynis 31.
 Pianoforte 168.
 Pien-king 39.
 Pienkung 38.
 Pien-tsche 38.
 Pien-tschung 39.
 Plagi 57.
 Plektrum 7. 31.
 Pneumatische Orgel 64.
 Poereclus 62.
 Polyplektrum 75.
 Portativ, Positiv 152.
 Pous synthetos 28.
 Po-tschung 39.
 Präludium 120.
 Prasarani 43.
 Priti 43.
 Proceleusmaticus 24.
 Prokrusis 24.
 Prokusmos 24.
 Prolemmatismos 24.
 Prolepsis 24.
 Proportio 91.
 Prosen 69.
 Proslambanomenos 19. 22.
 Psalmodiren 51.
 Psalmtöne 58.
 Psalter 8. 63. 152.
 Psalterium, Psalterion
 15. 31.
 Punkt, Punctum 91.
 Pyrrhichischer Bassentanz
 33.

Quadruplum 82. 83.
 Querflöte 32.
 Quilisma 62.
 Quinterne 152.
 Quodlibet 149.

Raga's 42. 44.
 Raginit's 42. 44.
 Ragny 44.
 Râjikâ 43.
 Rakta 43.
 Ramya 43.
 Ravanastren 47.
 Re 76. 77.
 rectae 92.
 Rehtbo 44.
 Renjani 43.
 Repetizione 84.
 Retika 43.
 Ricercata 129.
 Ringelreihen 118.
 Ringbo 49.
 Rishabba 43.
 Ritornelle 142.
 Ro 44.
 Rohini 43.
 Rolandelied 68. 108.
 Romantische Oper 211.
 Romantische Schule 219.
 Rondo 106.
 Rotte 97.
 Rubebes 97.
 Rudri 43.

Sackpfeife 32.
 Salping 14. 32.
 Saltarello 118. 120.
 Sambufen 8. 9. 31.
 Samiseng 50.
 Sankioku 50.
 Sanno- tsadsemi 50.
 Sapphisches Metrum 28.
 Sarabanda 118. 120.
 Schalischim 17.
 Schalmel 152.
 Scheminith 17.
 Schigonoth 17.
 Schluchzer 85.
 Schnabelflöte 48.
 Schofar, Schophar 13.
 Schochanim 17.
 Schreit- oder Schleiftänze 118.
 Schuschan- Eduth 17.
 Schwäbische, der 119.
 Schwegel 152.
 Schweifendes Organum 70.
 81.
 Seguedilla 118.
 Selah 17.
 Semibrevis 89. 154.
 Semifusa 154.
 Semiminima 154.
 Sequentes neumas 69.

Sequenzen 69.
 Serinda 47.
 Shadrja 43.
 Shafu, Bioschi 50.
 Shandoria 43.
 Sho 48. 49. 50.
 Shoko 50.
 Siao 41.
 Siciliano 118.
 Simifon 31.
 Sing- Song 42.
 Sirventes 106.
 Sistra, Sistrum 6. 16.
 Skindapsos 31.
 Sol 76. 77.
 Solmifation, Solfiation 76.
 77.
 Solmifationsstilben 81.
 Sonata di camera 120.
 Sonata di chiesa 120.
 Sonate 166.
 Sono- Koto 50.
 Sono ordinato 84.
 Sospiri 85.
 Souffle 97.
 Spadix 31.
 Spielgraf 117.
 Spinett 75. 170.
 Spondäus 27.
 Springtänze 118.
 Sriraga 44.
 Sruti 43.
 Stabreim 227.
 Steyer, der 119.
 Etichische Periode 27.
 Stollen 111.
 Strophische Form 28.
 Suischin 48.
 Suite 120.
 Superiores 72.
 Svara 43.
 Svaragrâma 43.
 Symphonie 143.
 Symphonion 89.
 Symphonische Dichtungen
 231.
 Synnemenon 20.
 Syntheta 21.
 Syrinx 32. 41.
 Syzygisch 28.

Tabours 98.
 Tabulatur 110. 156.
 Tactus 90.
 Taikô 50.
 Tairiô 49.
 Taisoku 49.
 Takoa 13.
 Tal 48.
 Talan 48.
 Ta- lu 36.
 Tambourin 6.

Tam- Tam 48.
 Tanz 116.
 Tanzlieder 127.
 Tarantella 117.
 Tare 47.
 Tay- tson 36. 37.
 Tebuni 5.
 Teep 44.
 Tempus 89.
 Tenor 82.
 Tenzonen 106.
 Terana 44.
 Teretismos 24.
 Tetrachorde 19. 20.
 Tetrardos 72.
 Tetratoum 20.
 Te- tschung 39.
 Theltälim 16.
 Theorbe 140.
 Thie 48.
 Thuria 44.
 Tibia 14.
 Tibra 43.
 Timbres 98.
 Toccata 129.
 Toni 57.
 Tonos 21.
 Tonus 57.
 Toph 16.
 Tribrachys 27.
 Trigonon 31.
 Trihemitenion 20.
 Triplum 82. 83.
 Trite 18. 19. 20.
 Tritus 72.
 Troubadors, Troubadours,
 Trouveurs 105. 108.
 Trochäus 27. 28.
 Trombe 97.
 Trommel 6. 32. 39.
 Trompeten 8. 14. 32. 34.
 Tropen, Tropi 69. 76.
 Trumeln 152.
 Trumscheit 152.
 Tschang 35. 37.
 Tschao 42.
 Tsch 35. 37. 38. 41.
 Tsch 41.
 Tscheng 41. 42.
 Tschou 41.
 Tschoung- tou 41.
 Tschung- la 37.
 Tschurio 49.
 Tse- ling 39.
 Tjudjumi 50.
 Tuba 14. 32.
 Tufu 39.
 Tumeri 48.
 Tuppob 44.
 Turti 48.
 Tutare 47.
 Tympaneion 32.
 Tympanon 32.

Tympanum 16.
 Tyrrhenische Trompete 32.

U 48.
 Udufai 48.
 Unca 154.
 Upta 43.
 Ut 76. 77.

Uadya 43.
 Uasanti 44.
 Ueitstänze 119.
 Versus intercalares 69.
 Vielle 97.
 Villanellen 127.
 Villoten 127.

Vina 42. 46.
 Violine 170.
 Virginal 152. 170.
 Virgula 62.
 Volkslied 112.

Walzer 119.
 Wanggong 50.
 Wasserorgel 32. 64.

Yamatono-Koto 50.
 Yang 36.
 Ygon 62.
 Yn 36. 37.
 Yng-tschung 37.

Yo 41.
 Y-tse 37.
 Yu 35.
 Yü 39. 42.
 Yui-pin 37.

Zapateado 118.
 Zelzilim 16.
 Zilzele 16.
 Zinken 152.
 Zinkplattenstück 156.
 Zirti 43.
 Zweitritt 119.
 Zwerchpfeifen 152.
 Zymbeln 32.

Personen-Register.



- | | | |
|---|---|---|
| <p> Abert, J. J. 221.
 Abraham, C. 224.
 Acca 65.
 Adam, C. A. 204.
 Adam de Fulda 60. 93. 147.
 Adam de la Hase 105.
 Aeschylus 33.
 Agricola, Alex. 102.
 Agricola, J. F. 177.
 Aichinger, Gr. 153.
 Alayrac, R. d' 199.
 Albert, S. 124. 151.
 Alberti, Dom. 168.
 Albrechtsberger, J. G. 191.
 Alfäus 21.
 Allegri, Greg. 138.
 Altnicol, J. C. 177.
 Amati 170.
 Ambros, Dr. A. B. 34. 36.
 62. 70. 100. 127. 218. 219.
 Ambrosius, d. hl. 53. 54. 55.
 Ammerbach, C. R. 153.
 André, J. 187.
 Anerio, Fel. 136.
 Ansoffi, P. d' 195.
 Animuccio, Giov. 135.
 Apollon 31. 32.
 Arcadelt 102. 128.
 Arion 33.
 Aristides Quinctil. 22.
 Aristoteles 31.
 Aristogenos 22. 55.
 Artot, J. 225.
 Assel 11.
 Astorga, C. d' 168.
 Athanasius, der hl. 53. </p> | <p> Auber, D. F. C. 196. 200 ff.
 201.
 Auer, L. 225.
 Augsbürger, Aug. 151.
 Augustin, d. Mönch 64.
 Augustinus, der hl. 53. 54.
 Auvergne, A. d' 198.

 Bach, C. Ph. C. 176.
 Bach, J. Chr. 174.
 Bach, J. Ch. Fr. 176.
 Bach, Joh. Chr. 176.
 Bach, Joh. Seb. 156. 173 ff.
 176. 177. 178. 190. 222.
 231.
 Bach, W. Friedr. 174. 176.
 Balfe, W. M. 223.
 Barbireau 100.
 Bardi, Giov. de 139.
 Bargiel, W. 219.
 Barthel Regenhogen 110.
 Basilius d. Gr. 53.
 Bassani, G. B. 158. 166.
 Batiste, C. 226.
 Bausch 171.
 Bazzini, C. 225.
 Bechstein 170.
 Becker, J. 225.
 Beest, W. L. 226.
 Beethoven, L. van 181. 185.
 190 ff. 206. 207. 208. 209.
 221.
 Bellermann, S. 94.
 Bellini, B. 196.
 Bendel, Fr. 224. 232.
 Benedict, Jul. 212. </p> | <p> Benedict von Watt 112.
 Benevoli, Daz. 138.
 Bennett, W. Et. 215.
 Benoit, P. L. 224.
 Berger, L. 187. 214.
 Berlioz, Ch. de 225.
 Berlioz, S. 36. 205.
 Bernabei, G. C. 138.
 Bernhard d. Deutsche 153.
 Berno 66. 77.
 Bernsdorf, C. 223.
 Best 110.
 Bermald, Fr. 224.
 Biber, C. S. von 166.
 Biller, C. S.
 Binchois, C. 99.
 Bishop, S. R. 223.
 Bitter, C. S. 223.
 Biçet, G. 204.
 Blüthner, J. 170.
 Boccherini, L. 225.
 Böhmer, C. 215.
 Böhner, L. 202.
 Bösendorfer, L. 170.
 Boetius 55. 77. 81.
 Boieldieu, A. Fr. 199.
 Boito, A. 197.
 Bona, Card. 60.
 Bonifazius 65.
 Bortniansky, D. 221.
 Bott, J. J. 225.
 Bottefini, G. 197. 225.
 Bramah 42. 44.
 Brahms, Dr. J. 220.
 Brassin, L. 224.
 Britttopf, G. J. 156. </p> |
|---|---|---|

Brendel, Dr. F. 186. 222.
230.
Broadwood 170.
Bronfart, S. v. 224. 230.
232.
Bronfart, J. v. 225. 232.
Bruch, M. 215.
Brumel, A. 102.
Brunelli 145.
Bülrow, S. v. 224. 230. 232.
Bürette 31.
Bull, Die 225.
Burgf, J. v. 124. 150.
Burney 75. 137.
Busnois, A. 99. 100. 115.
Buus, Giach. 129.
Buztehude, D. 174.

Caccini, G. 140. 141. 143.
Caffarelli 226.
Cagnazzi 145.
Cagnoni, A. 197.
Caldara, A. 163.
Calvisius, S. 154.
Cambert, R. 160.
Canpler, R. 110.
Capoul, R. 226.
Carafa, M. 197. 200.
Carefconi 226.
Carijsimi, G. 115. 157.
Catalani, A. 226.
Catel, Ch. S. 198.
Cavalieri, C. de 140. 143.
Cavalli, F. 158.
Cesti, M. A. 158.
Chemanja 11.
Cherubini, S. v. 162. 190.
202.
Chidering 170.
Chopin, F. 222. 232.
Chrylander, Fr. 158. 223.
Chuonrad v. Gottweih 108.
Cicero 34.
Cimarosa, D. 195.
Cipriari, A. 135.
Clemens Alexandrinus 52.
53. 63.
Clemens non Papa 103.
Clemens Romanus 52.
Clementi, M. 177.
Coang-fu-tsee (Confuzius)
35.
Cölius Sedulius 55.
Cönen 232.
Cönen, F. 224.
Cohen, J. 207.
Colonna, G. P. 159. 165.
Columbanus 65.
Compère, L. 102.
Conrad von Queinsurth 122.
Conrad v. Würzburg 110.
Conradi, A. 215.

Conradi, J. G. 164.
Conti, Fr. 163.
Corelli, A. 166.
Cornelius, P. 230. 232.
Corner, D. G. 125.
Corff, G. 139.
Corti, J. 142.
Cosmann, B. 225.
Cottonius, J. 81.
Couperin, Fr. 167.
Courtois, J. 103.
Coussemaier 70.
Cramer, J. B. 186.
Cristofori, B. 166. 168.
Crüger, Joh. 124.
Cui, C. 223.
Cuggioni, Fr. 226.
Cjerny, C. 231.

Damrosch, Dr. F. 225.
Dardelli, Padre 170.
Dargomijski, A. 223.
David, Fel. 206.
David, Ferd. 225.
David, König 11. 15.
Debn, S. 222.
Della Maria, D. 199.
Demantius, Chr. 87.
De Mund, C. 225.
Diehl, M. und R. v. 171.
Diem, J. 225.
Dietrich, A. 219.
Dietrich, S. 147.
Dionysia 34.
Dionysos 24. 33.
Dittersdorf, D. v. 182.
Divitis, A. 102.
Dörffel, A. 206.
Dognazzi 145.
Dolcs, J. F. 177.
Donati, J. 138.
Donizetti, G. 196.
Dont, J. 225.
Dorn, S. 213. 219.
Dopauer, J. Fr. 225.
Dräseke, F. 230. 232.
Dragoni, G. A. 135.
Dreschel, J. 131.
Dresler, A. B. 233.
Dreyschodt, Alex. 224.
Drouet, L. Fr. 225.
Ducis, B. 103.
Dufay 98. 99. 100. 115.
Duissoprugcar 170.
Dulon, Fr. L. 225.
Dunstable 99.
Durante, F. 168. 194. 195.
Dussek, J. L. 187.

Eberhard 125.
Eccard, Joh. 124. 150.
Eckhard IV. 66.

Eckert, C. 215.
Eden, van d. 191.
Ehnn, B. 226.
Ehrbar, Fr. 170.
Eitner, R. 147.
Eller, L. 225.
Emde, Chr. u. Th. F. 171.
Emmeran 65.
Engel, C. D. 226.
Engelbert v. Admond 77.
Erard 170.
Erbach, Chr. 153.
Erfel, F. 224.
Ernst, W. 225.
Egger, S. 221.
Egipposch-Schetsky, A. 225.
Eusebius 63.
Eyden, J. A. van 226.

Faber, G. u. S. 94.
Faißt, Dr. J. 226.
Falter 156.
Famingzin, A. 223.
Farinelli 226.
Faugues 99.
Faure, C. 226.
Fec, Fr. 194.
Fesca, A. 188.
Fesca, F. G. 187.
Festa, C. 128.
Fetis, F. J. 26. 70. 107.
223.
Fichtner-Erdmannsdörfer, P.
225. 232.
Fieib, J. 187.
Figulus, W. 60.
Fink, S. 147.
Fink, Chr. 226.
Fink, G. W. 163. 164.
Fischer, M. G. 177.
Flavius Josephus 15.
Flotow, Fr. v. 204.
Fontanie, M. de 224.
Förtsch, J. Ph. 164.
Forfel 9. 70. 76.
Formes, Th. 226.
Formisneider, F. 156.
Fortlage, R. 31.
Franchomme, A. 225.
Franch, C. 215.
Franch, J. B. 164.
Frands, A. S. 170.
Franco v. Cöln 83. 89.
Franz, Dr. Rob. 222.
Frescobaldi, G. 130. 131.
Freudenberg, W. 233.
Friedrich II. 174.
Friedrich-Materna 226.
Fripe, W. 232.
Fröberger, J. J. 130. 154.
Fürstenau, B. u. M. 225.
Fu-ji 35. 40.

- Gabrieli, A. 129. 130. 149.
 Gabrieli, F. 129. 130. 150.
 Gabrieli, G. 226.
 Gade, R. W. 215.
 Gänsbacher, F. 202.
 Gasorius, F. de 94. 155.
 Gagliano, M. da 145.
 Galilei, F. 139.
 Gallus 65.
 Garcia, B. 200.
 Garlandia, F. de 83. 84.
 Gasparini, F. 159. 160.
 Gastinel, L. G. C. 204.
 Gastoldi, G. 138.
 Gastorius, S. 124.
 Gathy, A. 223.
 Geminiani, Fr. 167.
 Gemünder, G. 171.
 Genét, G. 102.
 Georg Anselm de Parma 93.
 Gerber, C. F. 223.
 Gerle, C. und S. 153.
 Gernsheim, Fr. 221.
 Gevaert, F. A. 143. 224.
 Ghiselin, F. 102.
 Ghizeghem, S. v. 99.
 Ghizzolo 145.
 Giacobbi, G. 145.
 Gigault 160.
 Gilbert 160.
 Giovannelli, R. 136.
 Gläfer, F. 213.
 Glarean 55. 100.
 Gleißner, Fr. 156.
 Glinka, M. R. v. 223.
 Gluck 187. 188. 195 ff. 198. 206.
 Gobbi, S. 224.
 Goddard, A. 225.
 Godebrie, F. 102.
 Göbel, C. 233.
 Göh, S. 221.
 Göpe, C. 233.
 Goldmark, C. 221.
 Gottermann, G. E. u. F. 225.
 Gombert, Nic. 102. 103.
 Gomperz-Bettelheim, L. 226.
 Goffec, F. 198.
 Gottfried v. Straßburg 9. 108. 109.
 Gottschalg, A. W. 226. 232.
 Gottwald, S. 230.
 Goudimel, Cl. 128. 131. 135.
 Gounod, F. Ch. 207.
 Gouny, Th. 207.
 Grädener, C. F. 221.
 Grassi 226.
 Graun, C. S. 182.
 Gregor d. Gr. 55. 56. 57. 64. 75. 76.
 Gregor XI. 80.
 Grell, C. 221.
 Gretry, A. G. M. 198.
 Grieg, G. 224.
 Grimm, F. 221.
 Grifi, G. 226.
 Grübmacher, F. und L. 225.
 Guarneri, A. und F. 171.
 Guidetti, G. 135.
 Guido v. Arezzo 60. 62. 63. 74. 76. 80. 81.
 Guido, Abt von Chaliß 83.
 Gumprecht, D. 201. 203. 209.
 Gura, C. 226.
 Gyroweg, A. 183.
 Händel, G. F. 165. 171 ff. 174. 178. 222.
 Häfner, F. W. 177.
 Halévy, F. F. F. 202. 228.
 Hallström, F. 224.
 Hamerik, A. 224.
 Hartmann v. d. Aue 109.
 Hartog, C. de 224.
 Hasert, R. 224.
 Haffe, F. A. 182.
 Haßler, S. L. 125. 129. 149.
 Hauck, M. 226.
 Hauptmann, M. 216. 222.
 Haydn, F. 178 ff. 192. 193. 207.
 Haydn, Mich. 210.
 Hebenstreit, P. 168.
 Hechrus, Ch. 125.
 Heindl, C. 225.
 Heinemeyer, C. W. 225.
 Heinrich v. Freiberg 109.
 Heinrich v. Meissen 109. 110.
 Heinrich v. Morungen 109.
 Heinrich v. Müglin 110.
 Heinrich v. Osterdingen 108. 110.
 Heinrich v. Veldeke 108. 109.
 Heiries 71.
 Heller 169.
 Heller, Sr. 220.
 Hellmesberger, F. 225.
 Helt, S. 153.
 Henschel, G. 226.
 Henselt, A. 220. 224.
 Hermannus Contract. 62. 66. 77.
 Hermez 31.
 Herold, L. F. F. 204.
 Herrmann, R. 124.
 Hesse, A. 226.
 Herzog, Fr. 226.
 Heuschel, P. 210.
 Hieronymus der Heil. 15.
 Hieronymus der Moravia 83.
 Hilarius 55.
 Hiller, Dr. Ferd. 216.
 Hiller, F. Ad. 182.
 Himmel, Fr. 187.
 Hiftianus 19.
 Hobrecht, S. 100.
 Hoffheimer, P. 148. 153.
 Hoffmeister, F. A. 152.
 Hofmann, S. 221.
 Hollander 103.
 Holstein, F. v. 221.
 Holzer 207.
 Homilius, G. A. 177.
 Grabé, F. 225.
 Huber, Jos. 233.
 Huchald 68. 71. 72. 73. 80. 81. 82. 86.
 Hummel, F. R. 187.
 Hyagnis 18.
 Hyaert, B. 93. 127.
 Ibach 170.
 Ibycos 31.
 India, S. d' 145.
 Ingegneri, M. A. 143.
 Isaac, S. 102. 125. 146. 148.
 Ifis 4.
 Ifouard, R. 199.
 Jacoponus de Ben. 122.
 Jacquard, L. 225.
 Jadaßohn, S. 216.
 Jaell, A. 232.
 Jaell-Trautmann, M. 225.
 Jähné, Fr. W. 211. 212.
 Jahn, D. 162. 223.
 Janina, D. 232.
 Japart, F. 103.
 Japha-Ranghané, Louise 225.
 Jars, Chr. 103.
 Jensen, A. 220.
 Jettel 11.
 Joachim, Dr. F. 220. 225.
 Joannes de Muris 93.
 Johannes v. Salzburg 122.
 Jomelli, R. 195.
 Jon 31.
 Josaphat 12.
 Joffey, R. 224.
 Josquin de Prés 101. 115.
 Jubal 4. 10.
 Judenfunig, S. 153.
 Julianus 34. 64.
 Jungmann, L. 232.
 Kade, Otto 115. 124. 126. 149. 150. 223.
 Kacher, F. R. 210.
 Kapeller, R. 130.
 Kaps 170.
 Karl d. Gr. 56. 63. 66. 67. 70.

- Kastner-Gesudier, M. 225.
 Keiser, R. 165. 172.
 Kerl, G. v. 130.
 Kerle, J. de 103.
 Kerlino, J. 170.
 Kbiang-Lung 36.
 Kiel, Fr. 221.
 Kieselwetter 70.
 Kirnberger, J. Ph. 177.
 Kittel, Chr. 177.
 Kittl, J. Fr. 221.
 Kjerulff, G. 221.
 Klein, B. 221.
 Kündworth, G. 224. 232.
 Klingsöhr, M. 110.
 Klughardt, A. 230.
 Knoop, G. 225.
 Koang-Tse 36.
 Koch, G. Chr. 223.
 Köhler, L. 230.
 Königslow, D. von 225.
 Konrad 108.
 Konrad Flecke 109.
 Kontsch, A. von 225.
 Krebs, C. 213.
 Krebs, J. L. 178.
 Krebs, Mary 225.
 Kreißle, G. von 223.
 Kreßschmar, Dr. G. 226.
 Kreutzer, C. 213.
 Kreutzer, R. 199.
 Kroll, Fr. 225.
 Kürnberger 109.
 Kuhnau, J. 167. 174.
 Kullat, Th. 224.
 Kummer, J. A. 225.
 Lablache, L. 226.
 Lachner, J. 221.
 La Mara 217.
 Lamprecht 108.
 Landi 145.
 Landi, St. 159.
 Langer, B. 224.
 Langhans, W. 161. 225.
 Lapidida 101.
 Laffen, C. 221.
 Laffo, D. de 103. 104. 150.
 Laub, J. 225.
 Laurencin, Graf 223.
 Lauska, Fr. C. 202.
 Layolle 102.
 Leclair, J. M. 107.
 Lecocq, Gh. 204.
 Lée, L. u. C. 225.
 Legrenzi, G. 159. 163.
 Leiffentritt 125.
 Leitert, G. 224. 232.
 Leo, L. 168.
 Leonard, G. 225.
 Leßlye, G. 223.
 Lessel, Fr. 181.
 Lesueur, J. J. 199. 205.
 Lichon 19.
 Lie, Erica 225.
 Liebling 232.
 Lind, Jenny 226.
 Lindblad, A. J. 224.
 Lindpainer, P. v. 213.
 Ling-Lun 35.
 Lipinski, Th. 225.
 List, J. 185. 224. 229.
 231. 232.
 Litloff, G. 221. 224.
 Lobe, J. Gh. 213. 233.
 Locatelli, P. 167.
 Lockamen, G. v. 113.
 Löwe, Dr. C. 221.
 Löwenstjöld, G. v. 224.
 Lohmann, P. 232. 233.
 Lörping, A. 213.
 Loissus, L. 94.
 Lotti, A. 159.
 Lotto, Jf. 225.
 Louis Ferdinand, Prinz 194.
 Lucca, P. 226.
 Ludwig II. 230.
 Lully 144. 160. 161. 162. 189.
 Lupachino 132.
 Luther, M. 54. 123. 147.
 148.
 Lutter 232.
 Lwoff, A. v. 223.
 Ly-Koang-Ty 36.
 Macfarren, A. 223.
 Machau, Guill. de 95. 97.
 105.
 Maggini, G. P. 170.
 Magnus-Heinze, C. 225.
 232.
 Maheda-Krishna 42.
 Mahu, St. 147.
 Maichelbeck, Fr. A. 167.
 Maillart, A. 204.
 Maistre, M. le 103.
 Malibran, M. J. 226.
 Marcello, B. 159.
 Marchand, L. 168.
 Marchettus de Padua 84. 93.
 Marenzio, L. 138.
 Maria Antonia 156.
 Mario, G. 226.
 Marner, G. L. 110.
 Marschner, Dr. G. 212.
 Martini, Padre G. 63. 167.
 188.
 Mary, A. B. 223.
 Mason, W. 232.
 Massé, J. 204.
 Massenet, J. 207.
 Mattheson, Fr. 79. 120.
 127. 165. 167. 172.
 Mayr, C. 196.
 Mehlig, A. 225. 232.
 Mehul, G. G. 190. 199.
 Mei, Girol. 140.
 Meinardus, A. 221. 232.
 Mellitus 64.
 Mendel, G. 223.
 Mendelssohn-Bartholdy, F.
 214 ff. 217. 218.
 Menter, C. 225. 232.
 Mercadante, C. 197.
 Merulo, Cl. 129.
 Mesjomedes 24. 25.
 Metafasio, D. B. 179.
 Metru 460.
 Meyerbeer, G. 202.
 Michalovich, G. v. 224. 230.
 Mianello, Th. M. 225.
 Milde, Rosa v. 226.
 Mingotti, R. 226.
 Mössner, M. 226.
 Moniuszko, St. 223.
 Monigny, P. A. 198.
 Monte, Ph. de 103.
 Monteverde, Cl. 143. 144.
 145.
 Morales, Chr. 128.
 Moschelke, J. 214. 224.
 Moses 11.
 Mosonhi, M. 224.
 Mouton, J. 102.
 Mozart, L. u. M. A. 183.
 Mozart, W. A. 138. 156.
 162. 183 ff. 190. 192.
 206. 207. 209. 211. 228.
 Mozart, W. A. (Sohn) 186.
 Müller, R. 183.
 Muris, J. de 83. 89.
 Nachbaur, J. 226.
 Nanini, B. 138.
 Nanini, G. 128. 135. 136.
 138.
 Nareda 42.
 Naumann, G. 176. 185. 216
 Naumann, J. G. 182.
 Neefe, G. 191.
 Negri 145.
 Neri, Ph. v. 135.
 Neruda, M. u. W. 225.
 Netbanael 12.
 Neukomm, C. v. 181.
 Neumark, G. 124.
 Neufiedler, G. u. M. 153.
 Nicolai, Dr. Ph. 124.
 Nicomachus 18. 55.
 Niemann, A. 226.
 Niemann, R. 224.
 Nilsson, Chr. 226.
 Nohl, Dr. L. 223. 230.
 Notter 66. 122.
 Neurrit, A. 226.
 Oebthür, C. 226.
 Odenheim (Odeghem) 99.
 100. 101.
 Offenbach, J. 204.

Dnšlow, G. 194.
 Dpih, M. 142. 150.
 Diander, L. 126.
 Dsirš 4.
 Ott, Joh. 156.
 Dvid 32.
 Paccini, G. 197.
 Paër, F. 196.
 Paganini, R. 225.
 Paisiello, G. 195.
 Palestrina 115. 127. 128.
 131 ff. 136.
 Palla, Sc. de 140.
 Pallavicini, C. 163.
 Paninger, L. 147.
 Pan 32.
 Parbuti 43.
 Parišh-Alvars, G. 226.
 Parišh-Alvars, L. 226.
 Parmenies, A. 3. 165.
 Pasta, G. 226.
 Patti, A. u. C. 226.
 Paul, Dr. D. 55. 71. 223.
 Paulmann, C. 152. 153.
 Paulus, A. 171.
 Pedrotti, C. 197.
 Pergolese, G. B. 195.
 Peri, Jac. 140. 142. 145.
 Perrin, P. 160.
 Peshka-Leutner, M. 226.
 Petrella, C. 197.
 Petrucci, D. 155.
 Petrus 66.
 Pfeifer, A. F. 10.
 Pfeiffer 190.
 Pflughaupt, R. 224. 230.
 232.
 Pflughaupt, Sophie 225.
 Philidor, F. A. D. 198.
 Philippus de Caserto 93.
 Philippus de Bitry 93.
 Brynichus 33.
 Piatti, A. 225.
 Piccini 189. 195.
 Picchclare, M. 102.
 Pierſon, G. 222.
 Pindar 26. 27.
 Pinner 232.
 Pipin 65.
 Pleyel, J. 181.
 Plutarch 6.
 Pohl, Johanna 226.
 Pohl, R. 205. 206. 230.
 Poitiers, Wilh. v. 105.
 Popp, W. 225.
 Poppo (Poppſer) 110.
 Popper, D. 225.
 Borges, G. 230.
 Porpora, R. 165. 179.
 Porta, Fra Coſtanzo 129.
 Pratorius, Jac. 130.
 Pratorius, Mich. 86. 124.

Pratinus 33.
 Prosdocius de Belldoman-
 diſ 93.
 Proſſe 104.
 Pruckner, D. 224.
 Prudent, C. 224.
 Prume, Fr. 225.
 Ptolemaus 55.
 Puyſſois, J. 101.
 Pythagoras 19. 29. 31. 55.
 Quai 35.
 Quinault, Ph. 161.
 Raaff 226.
 Raff, J. 222. 229.
 Rahm, Wolfg. 110.
 Ramann, L. 175.
 Rameau, J. Ph. 162. 168.
 189.
 Raſenberger, Th. 224. 232.
 Reber, G. 206.
 Ree, A. 224.
 Regnard 103.
 Reicha, A. 205. 231.
 Reichardt, J. F. 187.
 Reinden, J. A. 174.
 Reinecke, C. 216.
 Reinmar d. Alte 109.
 Reintſaler 216.
 Remenyi, C. 225.
 Remmert, M. 225. 232.
 Reiffſiger, C. G. 212.
 Reubſe, Jul. 224.
 Reutlingen, G. v. 155.
 Reyer, L. G. C. 207.
 Rheinberger, J. 222.
 Richafort, J. 103.
 Riedel, C. 150.
 Ries, F. 193.
 Rieſ, Dr. Jul. 216.
 Rilſe, A. 232.
 Rinck, J. Th. G. 177.
 Rinuccini, D. 139. 142. 150.
 Ritter, G. 226.
 Roberdet 160.
 Röſler 170.
 Roger, G. 226.
 Romano, G. 140.
 Romanus 66.
 Romberg, A. und B. 188. 225.
 Rontany, R. 145.
 Rore, C. de 127.
 Roſcius 34.
 Roſenhain, C. 224.
 Roſetti, J. A. 182.
 Roſſi, A. 159.
 Roſſi, M. A. 145.
 Roſſini, G. 196. 199. 200.
 211.
 Rouſſeau, J. J. 198.
 Rubini, G. B. 226.
 Rubiſtein, A. 221. 222. 224.

Rue, P. de la 102. 155.
 Rumpf, C. 123.
 Ruſiczka, R. 208.
 Saalfchüh 15.
 Sacharcha 11.
 Sachs, Hans 112.
 Saint-Saens, Ch. C. 207.
 224.
 Salieri, A. 187. 190. 208.
 Salo, Gaſp. di 170.
 Salomon 180.
 Sappho 21. 31.
 Sarajate, P. de 225.
 Saraſvati 42. 44.
 Sarnga-Deva 42.
 Sarti, C. 195.
 Scaria, G. 226.
 Scarlatti, A. 158. 163. 165.
 Scarlatti, D. 159. 168.
 Scharwenta, K. 222.
 Schebek, Dr. C. 171.
 Scheer, G. G. 151.
 Scheidemann, G. 129.
 Scheidt, C. 129.
 Schein, J. G. 124.
 Schent, J. 182. 191.
 Schildt, W. 129.
 Schilling, Dr. G. 223.
 Schindelmeyſer, L. 213.
 Schindler, A. 208.
 Schlick, A. 153.
 Schmidt, B. 154.
 Schnorr v. Carolefeld, L.
 226.
 Schöffner, P. 156.
 Scholaſticus, Joh. 82.
 Scholz, B. 222.
 Schröder-Devrient, W. 226.
 Schröter, Ch. G. 169.
 Schubert, C. 225.
 Schubert, F. P. 207. 217.
 Schüh, G. 87. 142. 150.
 151. 163.
 Schulhoff, J. 224.
 Schumann, R. 217 ff. 220.
 Scribe, A. C. 201. 208.
 Sechter, C. 223.
 Sedlaſek J. 225.
 Seeling, G. 224.
 Semiramoth 11.
 Senefino 226.
 Senſl, C. 148.
 Sennefelder, A. 156.
 Servais, F. A. u. J. 225.
 Sgambati 232.
 Siegmar d. Weiſe 110.
 Silbermann, G. 169.
 Simon, Ch. 225.
 Singelee, Ch. 225.
 Singer, C. 225.
 Sivori, C. 225.
 Smart, G. 223.

Soma, 42.
 Sontag, S. 226.
 Spitta, Dr. Ph. 223.
 Spohr, Dr. L. 188. 225.
 Spontini, G. v. 190. 196.
 199. 206. 211.
 Stabile, S. 135.
 Stade, Dr. W. u. S. B.
 226.
 Stainer, J. 171.
 Staudigl, J. 226.
 Steibelt, D. 187.
 Stein, J. A. 170.
 Steinway 170.
 Stockhausen, G. 226.
 Stoll, St. 110.
 Stolper, Th. 148.
 Stradivari, A. 171.
 Strauß, J. 205.
 Streicher, A. 170.
 Strejow, Mar. 225.
 Strungf, N. A. 164.
 Süßmahr, F. K. 186.
 Sullivan, A. 223.
 Sulpicius 65.
 Suppé, F. v. 205.
 Svendsen, J. S. 224.
 Swelink, J. P. 129.
 Swert, J. de 225.
 Syfert, P. 129.
 Sylvestre I. 53.
 Tamberlik, G. 226.
 Tamburini, A. 226.
 Tanhuser 109.
 Tappert, W. 107. 230.
 Tarebus 18.
 Tartini, G. 167.
 Taubert, W. 216.
 Tauler 122.
 Tauffg, G. 224. 232.
 Telemann, G. P. 165. 167.
 Terpander 18. 31.
 Terichaf, A. 225.
 Thalberg, G. 224. 231.
 Thaut 4. 5.
 Thayer, A. W. 223.
 Theile, J. 164. 165.
 Theophilus 64.
 Theophrastus 19. 31.
 Thern, L. u. W. 224.
 Theopis 33.
 Thibaut, J. F. 224.
 Thiele, J. L. 226.

Tho-Rieu-Ring 36.
 Thomas, A. 204.
 Thomas, G. A. 226.
 Thomas v. Aquin 122.
 Thomas v. Celano 122.
 Thooft, J. F. 224.
 Tierisch, Otto 223.
 Tietjens, Th. 226.
 Timoneff, B. 232.
 Timotheus 19. 31.
 Tinctorius, J. 93. 115. 127.
 155.
 Töpfer, Dr. J. G. 226.
 Topp, A. 225. 232.
 Tourte, F. 171.
 Trebelli, J. 226.
 Tsai-Yu 36.
 Tschu-Kung 35.
 Turtilo 66.
 Tyrtäus 33.
 Uhlig, Th. 229.
 Ulbischeff, A. 223.
 Ulrich, S. 222.
 Ulrich v. Türheim 109.
 Umbreit, C. G. 177.
 Urjo, C. 225.
 Urspruch, A. 232.
 Valefi 210.
 Verdelot, Ph. de 103.
 Verdi, G. 197.
 Verhulst, S. 217.
 Viardot-Garcia, P. 226.
 Vierling, G. 222.
 Vieuxtemps, S. 225.
 Vinci, L. da 195.
 Viole, R. 230.
 Vitalianus 64.
 Vitry, Ph. de 83.
 Vogel, Rich. 112.
 Vogl, J. u. Frau 226.
 Vogl, J. M. 208.
 Vogler, J. C. 177.
 Vogler, G. J. Akt 202.
 Vogt, J. 217.
 Voigtmann, J. 226.
 Vollmann, R. 220.
 Volumier, J. B. 174.
 Vrohe, A. de 225.
 Vuilleaume, J. 171.
 Waclrant, S. 43.
 Wagenfeil, Chr. 167.

Wagner, R. 197. 220. 224.
 227 ff. 229 ff. 232. 233.
 Wallace, B. 223.
 Walther, J. 123. 147.
 Walther, J. G. 223.
 Walther v. d. Vogelweide
 109. 110.
 Wasielewski 223.
 Weber, B. A. 202.
 Weber, C. M. v. 202. 206.
 209 ff. 219. 228.
 Weber, Gottfr. 223.
 Beerke, C. von 102.
 Weigl, Jos. 187.
 Weinlig, Th. 229.
 Weismann, C. Fr. 223.
 Westowshy 224.
 Wied, Fr. 219.
 Wied-Schumann, Cl. 219.
 225.
 Wied, Marie 225.
 Bieniaszki, S. 225.
 Wilfried 65.
 Wilhelm, Abt 77. 79.
 Wilhelmj, A. 225.
 Willaert, S. 127. 129.
 Willibrord 65.
 Willmers, R. 225.
 Winfried 65.
 Winter, P. v. 187.
 Winterberger, A. 226. 232.
 Wintersfeld, C. v. 223.
 Windt v. Gravenberg 109.
 Wolfram, Jos. 213.
 Wolfram v. Eschenbach 109.
 110.
 Wolzogen, S. v. 230.
 Wrangshy, P. u. A. 182.
 Würst, R. 217.
 Yao 35.
 Zachau 172.
 Zamara, A. u. Th. 226.
 Zarembski 232.
 Zarlino, G. 128. 140.
 Zealandia, S. de 98.
 Zelter, C. Fr. 202. 214.
 Ziani, A. 159. 165.
 Zimay, L. 224.
 Zingarelli, R. 196.
 Zoppf, Dr. S. 222.
 Zschoder, J. 232.
 Zumsiegg, R. 187.

Werke über Musik

aus dem

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Prof. Franz Magnus Böhme.

Das Oratorium. Eine historische Studie. Gr. 8.
(VI u. 66 S.) 1861. Mk. 1. 50

Eduard Devrient.

Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy,
und seine Briefe an mich. Mit dem Porträt (Büste) Mendels-
sohn-Bartholdy's in Stahlstich. Zweite, verbesserte Auflage.
8. (291 S.) 1872. Mk. 6. —

Eduard Ernst.

Die Gymnastik der Hand oder Vorschule der Musik
und der verschiedenen Künste und Gewerbe. Ein nützliches
Handbuch für Eltern, Erzieher, Musiklehrer, sowie eine An-
leitung zur radicalen Heilung des Händezitterns, Schreib-
krampfs und anderer Handübel. Mit 21 in den Text gedruckten
Abbildungen. 16. (XII u. 56 S.) 1865. Mk. 1. —

Oskar Guttman.

Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische
Gefetze. Anweisung zum Selbstunterricht in der Uebung und
dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane.
Dritte, durchaus verbesserte Auflage. 8. (XXXIV u. 187 S.)
1876. Mk. 3. —

Inhalt: Vorwort, Vorbemerkungen und Einleitung. — Von den
Stimmorganen: Muskeln, Athmungsorgane. — Von der Thätigkeit der
Stimmorgane. — Die richtige Aussprache des Alphabets und kritische Fol-
gerungen. — Das Athmen. — Schlußbemerkung.

Louis Köhler.

Der Clavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Rathschläge. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage. 8. (XII u. 323 S.) 1877. Mk. 4. —

Inhalt: I. Theil: Allgemeine Grundzüge. Die Wahl der Musikstücke. — Zur Unterrichtsmethode. — Zur musikalischen Erziehung. — Das Vorspielen. — Das Auswendigspielen. — Das Pomblattspielen. — Das Vierhändigspielen. — Musikalisches Talent und Behandlung desselben. — Vom Ueben. — Die Unterrichtsstunde. — Der Pedalgebrauch. — Clavierlehrerarten und Clavierlehrerwahl. II. Theil: Besondere Beobachtungen.

Die Melodie der Sprache, nach dem Leben beobachtet, in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper. Mit Berührung verwandter Kunstfragen dargelegt. Gr. 8. (100 S.) 1853. Mk. 2. —

Die neue Richtung in der Musik. 8. (72 S.) 1864. Mk. 1. 50

Inhalt: Die Vergangenheit im Uebergange zur Gegenwart. — Kritik und neue Musik. — Die Musik als „dienende“ Kunst. — Musikalisches Verständnis für neue Musik. — Zum Quintenverbot. — Die Dissonanzen-Behandlung. — Moderne Modulation. — Fremdartige Musik. — Programm-Musik. — Die moderne Tonsprache.

Prof. F. C. Lobe.

Katechismus der Musik. Erläuterung der Begriffe und Grundsätze der allgemeinen Musiklehre. Siebzehnte Auflage. 8. (VIII u. 144 S.) 1876. Mk. 1. 20

Katechismus der Compositionslehre. Mit vielen in den Text gedruckten Musikbeispielen. Dritte, verbesserte Auflage. 8. (X u. 194 S.) 1876. Mk. 1. 50

Aus dem Leben eines Musikers. 8. (XVI u. 261 S.) 1859. Mk. 4. 50

Inhalt: Mein erstes Auftreten als Virtuos. — Meines ersten musikalischen Werkes Aufführung. — Meine erste Oper. — Die Probe von Turandot. — Gespräche mit Hummel — mit Goethe — mit Belder. — Eine Philippica. — Bierundzwanzig Tacte aus dem Wasserträger. — Desmin's Lied in Mozarts Einführung aus dem Serail. — Die Ouverture zu Mozarts Don Juan. — Felix Mendelssohn-Bartholdy. Eine biographische Skizze. — Das Ideal. — Keine schlechten Operntexte mehr. — Victor Cousin, der französische Philosoph, über Musik.

Peter Lohmann.

Gesangsdramen. [Zur Composition bestimmte Texte.]

Durch Dunkel zum Licht, in 3 Aufzügen. — Die Brüder, in 3 Aufz. — Die Rose vom Libanon, in 3 Aufz. — Frithjof, in 3 Aufz. — Balmuda, in 3 Aufz. — Irene, in 1 Aufz. 8. (VI u. 300 S.) 1875. Mk. 3. —

Prof. Dr. C. L. Merkel.

Der Kehlkopf oder die Erkenntniß und Behandlung

des menschlichen Stimmorgans im gesunden und erkrankten Zustande. Mit 35 in den Text gedruckten Abbildungen, vielen Musikbeispielen u. 8. (XVI u. 326 S.) 1873. Mk. 3. —

In engl. Einband Mk. 4. —

Robert Musiol.

Katechismus der Musikgeschichte. Mit 14 in den

Text gedruckten Abbildungen und 34 Musikbeispielen. 8. 1877. Mk. 2. —

Prof. C. F. Richter.

Katechismus der Orgel. Erklärung ihrer Structur,

besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel. Mit 25 in den Text gedruckten Abbildungen. Zweite, verbesserte Auflage. 8. (X u. 150 S.) 1875. Mk. 1. 20

F. L. Schubert.

Katechismus der Musikinstrumente oder Belehrung

über Gestalt, Tonumfang, Notirungsweise, Klang, Wirkung, Orchester- und Solodgebrauch der verbreitetsten musikalischen Instrumente. Mit 62 in den Text gedruckten Abbildungen. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Prof. F. C. Lobe. 8. (VIII u. 103 S.) 1875. Mk. 1. 20

Ferd. Sieber.

Katechismus der Gesangkunst. Mit vielen in den

Text gedruckten Notenbeispielen. Zweite, vermehrte Auflage. 8. (XVI u. 176 S.) 1871. Mk. 1. 50

Richard Wagner.

Oper und Drama. Zweite, durchgesehene Auflage.

Drei Theile in Einem Bande. Gr. 8. (XVI u. 351 S.)
1869. Mk. 6. —

Inhalt: Erster Theil. Die Oper und das Wesen der Musik. —
Zweiter Theil. Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dicht-
kunst. — Dritter Theil. Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.

Deutsche Kunst und Deutsche Politik. Gr. 8. (VI
u. 112 S.) 1868. Mk. 1. 50

„Zukunftsmusik.“ Brief an einen französischen Freund
als Vorwort zu einer Prosa-Üebersetzung seiner Operndichtungen.
Gr. 8. (53 S.) 1861. Mk. 1. —

Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für
drei Tage und einen Vorabend. Zweite Auflage. 12. (XXIV
u. 443 S.) 1873. Mk. 6. —

Inhalt: 1. Abtheilung: Das Rheingold. — 2. Abtheilung: Die
Walküre. — 3. Abtheilung: Siegfried. 4. Abtheilung: Götterdämmerung.
[Vergriffen.]

Fr. Werder.

Italienisches Arienbuch. Sammlung von zwei-
hundert Opern- und Concert-Arien (Texten) der be-
rühmtesten deutschen und italienischen Componisten
älterer und neuerer Zeit. Mit Wörterbuch der poeti-
schen Ausdrücke und Abkürzungen. 8. (XXIV u.
215 S.) 1870. Mk. 2. 40

Ein ausführliches Verzeichniß der im Verlag von F. F. Weber
erschienenen **Dramatischen und dramaturgischen Werke**
[Benedix, Devrient, Grosse, Laube, Lindner, Lohmann, Mosenthal,
Shakespeare, Richard Wagner u. s. w.], sowie ausführliche Ver-
zeichnisse der **Illustrierten Katechismen**, der **Illustrierten Ge-
sundheitsbücher** und der **Turn- und Sportschriften** sind durch
alle Buchhandlungen sowie direct gratis und franco zu erhalten.



Muse

